



Doctorado en Historia

Tesis de Doctorado

**Rosario y el Monumento Histórico Nacional a la
Bandera. La ciudad y la representación del
pasado nacional entre 1872 y 1957**

Doctoranda: Prof. Gabriela Couselo

Director: Dr. Alejandro Eujanian

Codirector: Dr. Oscar Videla

Rosario

2023

*A mi abuelo Tito,
por confiar en mí para cuidar sus libros de historia.*

Índice

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
1. Conceptos y perspectivas de análisis.....	6
Sobre la construcción de identidades colectivas en clave nacional.....	6
Lugares de la memoria, sitios históricos y monumentos.....	17
2. El monumento a la bandera como problema	24
 CAPÍTULO 1: Imágenes del pasado en Rosario, de la declaración como ciudad hasta el primer monumento.....	28
1. Rosario, la ciudad sin pasado.	28
2. El monumento a la bandera de Nicolás Grondona	38
Nicolás Grondona.....	38
El doble monumento pensado por el Ingeniero Municipal.	43
3. <i>Representaciones del pasado</i> : el significado de la creación de la bandera en Rosario en la segunda mitad del siglo XIX.....	59
 CAPÍTULO 2: La definición del sitio histórico de la batería Libertad y la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera.....	76
1. Rosario a fines del siglo XIX: crecimiento y obra pública	76
2. El monumento a la bandera de Luis Lamas	81
Luis Lamas y Calixto Lassaga	81
Hacia un nuevo monumento.....	86
3. <i>Representaciones del pasado</i> : La definición del sitio histórico de la batería Libertad y la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera.....	99
 CAPÍTULO 3: El monumento a la bandera de Lola Mora, del Centenario a la década de 1920	110
1. Los festejos del Centenario de Mayo en Rosario	111
2. El monumento a la bandera de Lola Mora	123
Lola Mora.....	123
Un monumento que nace en 1902 y muere en 1925	130
3. <i>Representaciones del pasado</i> : el relato de la creación de la bandera en el monumento de Lola Mora y el Pasaje Juramento como síntesis.....	166
 CAPÍTULO 4: Una nueva comisión y el primer concurso para un monumento a la bandera en la década de 1920.....	176
1. Rosario y su expansión en la década de 1920. El debate entre el crecimiento hacia la periferia y la recuperación del centro.....	177

2. El primer concurso para la construcción de un monumento a la bandera en Rosario ...	180
Ramón Araya	180
El concurso internacional de 1927/1928.	186
3. <i>Representaciones del pasado</i> : de los debates por el bicentenario de la fundación de Rosario a las “opiniones sobre la ideología del monumento”	217
 CAPÍTULO 5: El segundo y definitivo concurso para la construcción del monumento	246
1. Rosario en la década de 1930: la ciudad de la planificación y la búsqueda del progreso y la expansión.....	247
2. La Comisión Nacional Pro Monumento a la Bandera entre 1936 y 1940.....	255
Nuevos actores en la definición de las imágenes del pasado y la construcción de monumentos.	272
El concurso de 1939/1940	278
3. <i>Representaciones del pasado</i> : imágenes del pasado para el monumento y discusiones sobre el sitio histórico.	295
 CAPÍTULO 6: El monumento histórico nacional a la bandera.....	321
1. El monumento a la bandera de Ángel Guido	322
Los autores	322
La construcción	362
La inauguración.....	397
2. <i>Representaciones del pasado</i> : Belgrano, la bandera, la nación y Rosario	403
 CONCLUSIONES	423
 SIGLAS DE BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS	430
OTRAS SIGLAS.....	430
 FUENTES	431
 BIBLIOGRAFÍA.....	434

AGRADECIMIENTOS

Durante estos años estuve casi convencida de que esta tarea era imposible. Sin embargo, muchas personas creyeron en mí y me acompañaron. A todas ellas, gracias.

Esta tesis fue posible gracias a la beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que me permitió trabajar durante cinco años en el Instituto de Investigaciones Socio Históricas Regionales. A todo el personal del ISHiR, gracias.

También, estoy agradecida a la formación, de grado y posgrado, recibida en la Universidad Nacional de Rosario. Fue la educación pública y gratuita la que me permitió, siendo hija de trabajadores, entender que era posible terminar una carrera de posgrado.

En la Facultad de Humanidades y Artes conocí a mucha gente valiosa que me inspiró de diversas formas. Quiero agradecer, en primer lugar, a Alejandro Eujanian, ya que sin su apoyo y su confianza esta tesis no existiría. Él creyó en mí mucho más que yo misma. En el mismo sentido, va también mi agradecimiento a Oscar Videla, mi co-director, que supo alentarme y acompañarme cuando me decidí a solicitar una beca de CONICET.

No quiero dejar de mencionar a mis compañeros y compañeras de la cátedra de Corrientes Historiográficas Argentinas y Latinoamericanas, especialmente a Alejandro Cattaruzza, Antonio Bozzo, Luz Pignatta, Renzo Sanfilippo y Laura Scoppetta, quienes me brindaron valiosos y amorosos comentarios sobre los diferentes fragmentos de la tesis que les fui enviando a lo largo de los años. Corrientes fue, desde el principio, el espacio en el que encontré los problemas que me interesaban. Fue ahí donde me reconocí como historiadora. A mi amiga María Julia Blanco, también compañera de la cátedra, va un agradecimiento especial: sigo aprendiendo de ella casi todos los días.

También la pertenencia a la Facultad de Humanidades y Artes me permitió ser parte del equipo “Argentina, 200 años”. De todo este grupo hermoso, quisiera destacar especialmente a Elsa Caula, Ignacio Martínez y Marcela Ternavasio, con quienes tuve el privilegio de compartir diferentes espacios que me permitieron comprender un poco más a Manuel Belgrano.

Quiero reconocer el trato dispensado por los responsables y trabajadores de los archivos y bibliotecas que visité durante todos estos años en Rosario y en Buenos Aires. De todas estas personas, imprescindibles para los historiadores, quiero destacar a Elvira Fernández y Alex Ratto, encargados en diferentes períodos del Archivo Documental y Fotográfico del Monumento Histórico Nacional a la Bandera. También le agradezco a Nicolás Charles y a todo el personal del Museo de la Ciudad Wladimir Mikielievich por permitirme

repensar muchas cuestiones a partir de la convocatoria para la curaduría de la muestra “Belgrano, mito y ciudad”.

Muchos colegas me ayudaron en la búsqueda de información imprescindible para esta tesis. No quiero dejar de mencionar a Valeria Príncipe, Silvia Dócola, Ana María Rigotti, Ana Clarisa Agüero y Magalí Franchino. También fue fundamental para mí la lectura de los capítulos de esta tesis que hicieron colegas y amigos, quienes me brindaron la confianza que necesitaba para animarme a terminar: Agustina Prieto, Diego Mauro y Mario Glück fueron algunos de ellos.

A mis amigos y amigas de hoy y de antes, gracias infinitas. Sé que me voy a olvidar de algunos, pero quiero mencionar a Moira Cristiá, compañera generosa de la carrera de Historia; a Cecilia Zabala, hermana de la vida que siempre está dispuesta a leer lo que le envío; a Analía Virga y María Celeste Mujica, por su amor incondicional; a Elsa Tangir, de las mejores personas del mundo, que me brindó un refugio en el que podíamos beber y tratar de acomodar el mundo; y a María Eugenia Ritattore, amiga con quien compartí dos años de mucha alegría en el ascensor del monumento.

Esta tesis también es de mi familia. Le agradezco a mi mamá la posibilidad de conocer otros mundos, llenos de arte y de fantasía. Le agradezco a mi papá su aliento para formar nuestra biblioteca. Le agradezco a mi hermana por compartir la pasión por la música, el teatro y la noche. Sin esas experiencias intensas y hermosas, hoy no estaría acá. Por último, le agradezco a Mauricio su mirada práctica del mundo y, también, por supuesto, el escritorio que recicló con tanto amor para que yo pueda apoyar la computadora en la que escribo estas palabras.

INTRODUCCIÓN

La cosa más sorprendente de los monumentos es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible [Robert Musil, *Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburgo, 1957].

Esta investigación atraviesa la historia de la ciudad de Rosario de la provincia de Santa Fe casi desde su formación hasta mediados del siglo XX. El eje del recorrido es el monumento a la bandera, una obra de singulares características, no solo por su trascendencia a nivel local, regional y nacional, sino también por la compleja trama que rodearon los diversos contextos en los que fue proyectado y finalmente construido.

Una particularidad del monumento, sobre la que iremos reflexionando en las páginas que siguen, es la de no homenajear a un héroe ni a un acontecimiento en particular, sino a la bandera. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2004), quien tuvo la ambiciosa intención de estudiar los procesos de monumentalización en Iberoamérica, califica la propuesta de monumentalizar símbolos como “colmo”. El autor menciona el caso mexicano como el más próspero en la erección de monumentos a la bandera, destacando en especial el de la localidad de Durango, en las faldas del Cerro de los Remedios. Inaugurado en 1944, se compone de una explanada de 60 metros de diámetro, siendo su elemento principal un torreón a modo de faro que alcanza los 32 metros de altura. Se destaca en él un mural donde se representa el estado de Durango, la bandera y el águila en pleno vuelo en primer plano. Colombia fue otro de los países donde se honró a su bandera con un monumento, en este caso en la ciudad de Barranquilla inaugurado en 1931. A diferencia del de Durango y del rosarino, en el de Colombia la bandera se encuentra en primer plano, enarbolada por la alegoría de la Patria. Venezuela muestra una versión diferente en el monumento erigido en San Juan de los Morros en 1965, donde la bandera se encuentra asociada a la Madre Patria Indígena y a las luchas libradas por Simón Bolívar en territorio americano. Finalmente, en Uruguay se destaca el homenaje a la bandera que se encuentra en la ciudad de Montevideo, en la actual Plaza de la Democracia, que fuera construido durante la última dictadura militar en los años '70. En este caso, no se muestran alegorías, y la conmemoración es mediante la bandera misma, izada en un mástil monumental, compuesto de prismas de hormigón, combinando un estilo moderno y funcionalista (p. 159). Dentro del conjunto de monumentos a la bandera erigidos en Iberoamérica, el de Rosario, dice Gutiérrez Viñuales, es, sin duda, “el más prominente” (p. 155).

Es a partir de la curiosidad en torno a este monumento que surge esta investigación. Una curiosidad que podría impulsar preguntas en torno a los monumentos en general: ¿qué hecho o personaje rememoran?, ¿cuándo fueron erigidos?, ¿coincide esa fecha con la primera intención de conmemorar tal o cual acontecimiento o prócer?, ¿qué relación tiene esta obra con la historia de la ciudad?, ¿qué lugar ocupa en el espacio público?

Para los que tenemos este tipo de curiosidades, el monumento a la bandera es un signo de interrogación que nunca termina de cerrarse. A lo largo de estas páginas trataremos de responder algunas de las preguntas planteadas, al mismo tiempo que iremos proponiendo nuevas. Si bien esta tesis se centra en una obra en particular, creemos que funciona como modelo de una forma de estudiar monumentos que puede trasladarse a otros similares, a la vez que pone el foco en una experiencia alternativa a los casos estudiados en Buenos Aires.

En última instancia, las páginas que siguen son, en cierto sentido, una provocación a la afirmación de Robert Musil con la que decidimos comenzar esta tesis. Esta cita sobredimensionada y reproducida hasta el cansancio, no hace más que poner en palabras algo que cualquier vecino podría afirmar con relación a los monumentos. Sin embargo, esta tendencia a la invisibilidad de estas obras de arte público, se confronta con la cada vez más numerosa cantidad de artículos y publicaciones que tratan problemas afines al nuestro.

1. Conceptos y perspectivas de análisis

En función de establecer un marco de comprensión de los distintos registros que recorren nuestra tesis, resulta pertinente comenzar con algunas precisiones terminológicas y conceptuales en lo que refiere al objeto de estudio. Si bien en los capítulos que siguen iremos mencionando las herramientas teóricas que nos sirvieron para tratar los diversos problemas, decidimos exponer aquí algunas cuestiones generales que guiaron la investigación.

Sobre la construcción de identidades colectivas en clave nacional¹

Desde la década de 1970, en el campo de la Antropología y la Historia, las identidades (individuales y colectivas) comienzan a percibirse no como no como naturalmente dadas sino como constructos. Analíticamente podemos distinguir tres enfoques en los estudios que se interrogan por el proceso de construcción de identidades. En primer lugar, los

¹ Tomamos la expresión “identidades colectivas en clave nacional” de Alejandro Cattaruzza (2001).

estudios que ponen énfasis en el rechazo al esencialismo a partir de aproximaciones que entienden a la identidad como un proceso abierto y ambiguo. En segundo lugar, se encuentran quienes postulan no sólo que la identidad es construida, sino conscientemente inventada y motivada por intereses principalmente políticos. Por último, sobresalen las investigaciones en las que la identidad es determinada en última instancia por los esfuerzos de los sujetos para resistir y adaptar sus situaciones históricas específicas a partir de estrategias; aquí el componente político de la identidad aparece con claridad. A partir de estas apreciaciones, se puede concluir en que la identidad se construye en un proceso fluido y complejo, respondiendo a condiciones socioeconómicas, políticas e históricas específicas².

En una misma línea, Stuart Hall (2003) se pregunta sobre cuál sería la necesidad de un debate más sobre la identidad. En este sentido, sostiene que existen dos maneras de responder a esta pregunta. Por un lado, si bien desde la crítica deconstructiva se sometió a los conceptos esencialistas claves “a borradura”, todavía no se han formulado nuevos, lo cual habilita a seguir pensando en ellos (p. 13). Por otro lado, habría que comenzar a pensar al sujeto en su nueva posición desplazada dentro del paradigma. Para él, entonces, el concepto de identidad es “estratégico y posicional”, caracterizándose por su historicidad³ y destacando que las identidades se construyen en el discurso al mismo tiempo que “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida” (p. 18).

Eduardo Grüner (2003), además de resaltar lo artificial de la identidad en tanto construcción, coincide con Stuart Hall cuando destaca que se constituye ideológicamente en una relación especular con alguna ‘alteridad’. Si bien concuerda en lo resbaladizo, confuso, contradictorio e indecible del concepto identidad, siguiendo su argumento es posible afirmar la modernidad burguesa utilizó ese concepto para atribuírselo, en

² Guillermo Wilde realiza este recorrido recuperando los aportes de George Marcus. Wilde concluye en que la “orientación que han tomado los estudios sobre identidad en los últimos años, es entonces la de analizar procesos complejos con categorías más flexibles y que a veces no reniegan de su ambigüedad” (Wilde, 1997: 3).

³ “El concepto de identidad aquí desplegado (...) *no* señala ese núcleo estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia; el fragmento del yo que ya es y sigue siendo siempre «el mismo», idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es —si trasladamos esta concepción esencializadora al escenario de la identidad cultural— ese yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros “yos”, más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común, y que pueden estabilizar, fijar o garantizar una «unicidad» o pertenencia cultural sin cambios, subyacente a todas las otras diferencias superficiales” (Hall, 2003:17).

principio, a otro de sus “inventos”: el Individuo. Con el paso del tiempo, esta noción sobrepasó al Individuo y pronto se trasladó al ámbito de las sociedades, y empezó a hablarse de Identidad nacional.

Otra necesidad burguesa, evidentemente, estrechamente vinculada a la construcción moderna de los Estados nacionales. Es decir: de la estricta delimitación territorial y política que permitiera ordenar un espacio mundial cada vez más desterritorializado por el funcionamiento tendencialmente globalizado de la economía. La construcción de una identidad nacional en la que todos los súbditos de un Estado pudieran reconocerse simbólicamente en una cultura compartida fue desde el principio un instrumento ideológico de primera importancia (P. 39).

La identidad nacional, entonces, es un tipo especial de identificación colectiva. En este sentido, está históricamente determinada y responde a necesidades específicas; es decir, que emerge en el momento en que a determinados conjuntos sociales les es preciso sentirse parte de un mismo movimiento, proceso o resistencia, al mismo tiempo, que pretenden diferenciarse de otros grupos. Enfatizando esta afirmación, Elías Palti (2006) propone que una identidad nacional presupone dos premisas

la de unidad (es decir, la existencia de ciertos rasgos comunes que pueden reconocerse por igual en los connacionales de todos los tiempos, regiones y clases) y la de exclusividad (que tales rasgos distinguen a éstos de los miembros de las demás comunidades nacionales) (p. 132).

Algunas décadas antes de que Palti formulara la existencia de estas dos premisas, el problema de la construcción y consolidación de la identidad nacional fue parte de las discusiones en el campo de la historiografía. Entre los autores más destacados, Eric Hobsbawm y Benedict Anderson se ocuparon de enfatizar la artificialidad de la nación, puntualizando la confusa y ambigua relación que existe entre los que intentan imponer una visión al respecto y los que se resisten o ceden ante dicha visión.

Benedict Anderson (2007) destaca que “la nacionalidad, o ‘la calidad de nación’, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (p. 21). Siguiendo esta premisa, propone definir a la nación como una comunidad política imaginada inherentemente limitada y soberana. “Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas” (p. 23), es limitada porque todas tienen “fronteras finitas” (p. 25), más allá de las cuales se encuentran otras naciones, y es “soberana porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico” (p. 25).

Finalmente, la nación se imagina como comunidad porque se concibe siempre como un “compañerismo profundo”, y es “esta fraternidad la que ha permitido que tantos millones de personas maten y, estén dispuestos a morir por imaginaciones tan limitadas” (p. 25) Trasladando este plano conceptual a realidades más visibles, Anderson destaca el papel que tuvo la expansión de las lenguas vernáculas en la constitución de las comunidades imaginadas.

Lo que, en un sentido positivo, hizo imaginables a las comunidades nuevas era una interacción semifortuita, pero explosiva, entre un sistema de producción y de relaciones productivas (el capitalismo), una tecnología de las comunidades (la imprenta) y la fatalidad de la diversidad lingüística humana (Anderson, 2007: 70). Estas lenguas impresas pusieron las bases del nacionalismo en tres formas distintas. En primer lugar, crearon una comunidad de lectores que al no poder comprenderse por la conversación, lo lograron mediante la imprenta y el papel. En segundo lugar, el capitalismo impreso concedió una novedosa fijeza al lenguaje, otorgando a las palabras de los escritores del siglo XVII una accesibilidad impensada para épocas anteriores. Por último, la imprenta generó lenguajes de poder diferentes a las antiguas lenguas administrativas, posibilitando la expansión y oficialización de las lenguas vernáculas, lo cual fortaleció los vínculos entre los miembros de la burguesía en ascenso y entre éstos y las masas que habían hecho popular a dichas lenguas. Resulta imprescindible indicar que para Benedict Anderson el papel fundamental de las lenguas no se compara con los emblemas nacionales, entre los que se destacan las banderas, las danzas folklóricas y las costumbres.

Más allá de lo interesante en cuanto reflexión del planteo de Anderson, resulta necesario decir que tiende a generalizar y proponer procesos lineales y sin fisuras. De acuerdo a la valoración que del trabajo de Anderson realiza José Carlos Chiaramonte (2004), el autor de *Comunidades imaginadas* “practica una injustificable ligereza en el manejo de los datos que (...) produce resultados inexplicables” (p. 162).

Respecto a lo que plantea sobre la relevancia de la lengua, el mismo Anderson advierte que las naciones hispanoamericanas resultan problemáticas, ya que tanto los criollos como los españoles compartían el castellano. En este sentido, Chiaramonte destaca que respecto a la historia latinoamericana el tratamiento que realiza Anderson

llega al absurdo, al pretender explicar la formación de las comunidades imaginadas que habrían correspondido a las posteriores naciones hispanoamericanas, por el peregrinaje de los funcionarios criollos y el papel de los editores de periódicos

criollos provinciales (...) supone que la Independencia advino como expresión de nacionalidades ya formadas en el período colonial (Chiaramonte, 2004: 164).

De este modo, si nos enfocamos en el espacio Iberoamericano observamos que ninguno de aquellos elementos a los que usualmente se apela (lengua, etnicidad, tradiciones) parecían suficientes para construir una nación. Con cierta ironía Elías Palti (2006) afirma que “en principio, no habría forma de justificar racionalmente (más allá de la pura contingencia de la suerte en el campo de batalla) por qué Bolivia o Paraguay son naciones independientes y no lo son las provincias del Litoral argentino” (p. 133). Más allá de esta certera afirmación, el mismo autor aclara que el hecho de que no existiera aún un concepto de nacionalidad no quiere decir que no haya surgido un cierto sentido de nación; de no ser así, “la idea independentista habría sido simplemente inconcebible”, aunque de esto nos ocuparemos más adelante.

Dialogando con la propuesta de Anderson, Eric Hobsbawm problematiza la cuestión de la construcción de la nacionalidad otorgándole un carácter dual que implica una imposición desde arriba y una (inexplicable) aceptación desde abajo. A partir de este dualismo, el autor considera la existencia de un protonacionalismo popular – primario, diría yo – y uno impulsado desde el Estado. Siguiendo su razonamiento, existen cuatro criterios para estudiar y entender al protonacionalismo que experimentan algunas comunidades: la lengua, la etnicidad, la religión y los lazos de pertenencia comunes. Sin embargo, el autor enumera por lo menos tres ideas fundamentales para negar una relación de causalidad entre protonacionalismo y nacionalismo. En primer lugar, el número de movimientos nacionales es visiblemente mucho menor que el número de grupos humanos capaces de formar tales movimientos según criterios actuales de condición de nación potencial. En segundo término, si bien una base protonacional puede ser deseable para la formación de movimientos nacionales serios que aspiren a un estado, no es esencial para la formación de patriotismo y lealtad nacionales después de la fundación de un estado. Finalmente, el autor reconoce que no existen certezas al momento de investigar las lealtades que construyen y respetan gran número de personas ya que

sabemos demasiado poco sobre lo que ocurrió, o, para el caso, sobre lo que todavía ocurre en el cerebro de la mayoría de los hombres y las mujeres relativamente incapaces de expresarse, y por este motivo no podemos hablar con confianza de lo que piensan y sienten en relación con las nacionalidades y los estados-nación que reclaman su lealtad (Hobsbawm, 2004: 87).

Del otro lado de las bases sociales que experimentan el proto nacionalismo, está la (nueva) perspectiva gubernamental que inaugura el estado moderno definido a partir de la Revolución Francesa. Una nueva relación entre el Estado y el ahora ciudadano, hizo que los gobiernos se encontraran de forma creciente con que debían tomar nota de la opinión de sus súbditos o ciudadanos, porque sus sistemas políticos les daban voz y porque el Estado necesitaba su consentimiento o su actividad en otros sentidos, por ejemplo, como contribuyentes o soldados. Esta nueva situación lo enfrentó a dos problemas políticos fundamentales. En primer lugar, planteaba interrogantes acerca del mejor modo de llevar a cabo la nueva forma de gobierno en la cual todos los habitantes se encontraban vinculados directamente al gobierno mediante el conocimiento de la lengua escrita. En segundo lugar, planteaba dos problemas políticos mucho más delicados al desempeño del poder: el de la lealtad y el de la identificación de los ciudadanos con el estado y el sistema gobernante.

En los tiempos en que el ciudadano y los gobernantes nacionales secularizados todavía no se encontraban directamente cara a cara, la lealtad y la identificación con el estado o bien no se le exigían al hombre corriente – por no mencionar a la mujer corriente – o se obtenían por medio de todas aquellas instancias autónomas o intermedias que la edad de las revoluciones desmanteló o rebajó de categoría: por medio de la religión y la jerarquía social (Hobsbawm, 2004: 91).

Además, existía el hecho que a partir del decenio de 1880 el hombre corriente al que se le permitía participar en política ya no daba lealtad y apoyo automáticos a sus superiores o al estado, ya que las clases a las que pertenecía eran nuevas desde el punto de vista histórico y, por ende, carecían de un lugar tradicional en el esquema general. En este contexto, la solución más factible al problema de la legitimidad que sufrían los gobernantes, fue la identificación con un pueblo o nación (Hobsbawm, 2004).

Por supuesto que todo el planteo de Hobsbawm resulta de vital importancia a la hora de plantear un problema en torno a la identidad nacional, pero de todos modos creemos que debe resaltarse la historicidad que le adjudica a dicha cuestión, generando un análisis similar al de Anderson, quien conjuga sus apreciaciones teóricas con innumerables ejemplos que viajan temporal y geográficamente. Al plantear situaciones concretas – principalmente ubicadas en el escenario europeo – en las que pueden observarse mutaciones del término nación y del concepto de nacionalidad, el historiador británico nos permite acercarnos a la utilización y utilidad de ambos en momentos precisos.

Efectivamente, Hobsbawm marca los diferentes períodos en los que el nacionalismo se transforma y entra en su apogeo, concluyendo que en las últimas décadas del siglo XX se observa una caída del nacionalismo como concepto y sentimiento aglutinante, argumentando que ha dejado de ser la fuerza histórica que fue en la época comprendida entre la Revolución Francesa y el final del colonialismo imperialista después de la II Guerra Mundial (Hobsbawm, 2004). Del recorrido que propone en los cuatro libros que abarcan la historia principalmente europea entre 1789 y la caída de la URSS, nos interesa particularmente lo que está presente en *La era del capital, 1848-1875* sobre la idea que supone que el nacionalismo precede a las naciones. En el planteo de Hobsbawm, la importancia de la construcción de las naciones no radica en la explicación de lo que se entendía por nación, o por ejemplo lo que significaba ser inglés, sino en la consecuente transformación de las naciones en estados-nación que ella implicaba: “estado-nación soberanos con un territorio coherente definido por el área que ocupan los miembros de una ‘nación’, que a su vez la definen su historia pretérita, su cultura común, su composición étnica y, de modo creciente, su lenguaje” (Hobsbawm, 2006:95). En *La era del imperio, 1875-1914* destaca que fue en este período en que se consolidó la definición étnico-lingüística de nación (Hobsbawm, 2007b: 157). Finalmente, también entre 1875 y 1914, el nacionalismo apela a la idea tradicional de “patria”, una comunidad real de seres humanos “con relaciones sociales reales entre sí”. Con el nacionalismo, entonces, el Estado comienza a aplicar los conceptos asociados de “familia, vecino y suelo patrio a unos territorios y poblaciones de un tamaño y escala tales que convirtieron a esos conceptos en simples metáforas” (Hobsbawm, 2007b: 158). Es en estos contextos en los que emerge la idea de construir un monumento a la bandera, poniendo en escena la importancia de estos artefactos y la centralidad de los símbolos patrios en la consolidación de los Estados-nación. Pero, como veremos, esta relación a priori evidente, es menos lineal y también está sujeta a procesos locales de construcción de identidades a menor escala que la nacional.

De lo dicho hasta aquí podemos inferir la afirmación de Ernest Gellner (1991), citado por Anderson, quien sostiene en que es el nacionalismo el que engendra las naciones. Sin embargo, es el mismo Anderson quien matiza esta afirmación argumentando que Gellner asimila la “invención a la fabricación y la falsedad” (Anderson, 2007: 24). En el mismo sentido, Elías Palti (2006) afirma que, aun cuando fuera el Estado el que crea la nación, “ésta no existiría hasta tanto no se afirmara un sentido de pertenencia entre sus miembros

que ligara horizontalmente a unos con otros, independientemente de los sistemas de autoridades” (p. 17).

Lo que hay que tener en cuenta, entonces, es la complejidad de la nación y la especificidad que adquiere en situaciones y espacios concretos. Pensando en este trabajo en particular, todos estos elementos teóricos colaboran en la búsqueda del motivo que guía a los gobiernos, ejerciendo el poder político desde el Estado, a reactivar en determinados momentos los símbolos nacionales y los lugares de la memoria. Aproximándonos al escenario argentino, José Carlos Chiaramonte (2005) analiza la conformación de identidades en Iberoamérica a partir de las independencias demostrando que para entonces no existían ni las naciones ni las nacionalidades actuales, que fueron “producto y no causa de aquéllas”. De hecho, como lo demuestra el autor, en el proceso abierto por las independencias, los proyectos de organización nacional no se fundaban en sentimientos de identidad sino en “pautas contractuales”. En el mismo sentido, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Tomás Pérez Vejo, afirman que las naciones no fueron, en el ámbito iberoamericano, la causa de las guerras de independencia, sino su consecuencia.

La dinámica no fue la de naciones en búsqueda de estados soberanos sino la de unidades políticas que una vez proclamada su soberanía, como consecuencia de los conflictos generados por las invasiones napoleónicas, necesitaron construirse naciones para legitimarse. (...) [Pero ser] argentinos, o chilenos,... no es una realidad objetiva es sólo la fe en un relato y para creer en él fue necesario construirle (Pérez Vejo y Gutiérrez Viñuales; 2009: 1141)⁴.

Mónica Quijada, por su parte, sostiene que en el camino a la emancipación americana, la nación y la patria – equiparada a la libertad y asociada al primer lugar de origen – guiaron a los independentistas en su lucha por distanciarse de la Corona Española. De todos modos, éste no fue un proceso ordenado y lineal, ya que, tanto la identificación con España y con la “nación americana” convivieron durante un largo período. Según la autora, será recién luego de la independencia que “desaparecería la ‘nación española’, pero la proyección americana y la proyección local de la nación iban a interactuar durante varias décadas” (Quijada, 1994: 8).

⁴ Los autores concluyen en que los “Estados nacidos de la disgregación de las monarquías española y portuguesa” se van a dedicar a construir eso que significa ser argentino o chileno durante los siglos XIX y XX. “Y no fue una decisión arbitraria sino una necesidad política: sin este relato no existía legitimidad política y sin legitimidad política no había Estado” (Pérez Vejo & Gutiérrez Viñuales, 2009: 1141).

François Xavier Guerra (1994) complejiza la cuestión afirmando que en América existían dos pirámides identitarias superpuestas antes de los procesos de independencia: una política y otra cultural. Respecto a la primera, el autor afirma que los conquistadores buscaron reproducir la estructura castellana, fundando ciudades y virreinos a partir de los dominios más extendidos de los pobladores originarios. Paralela a esta situación, las identidades culturales se fundaban en grandes linajes, pertenencia territorial (pueblos, villas y ciudades), identificación con los reinos a partir de un imaginario común hasta llegar a la identificación con la nación española. Guerra también destaca un nivel “intermedio” de identificación: el de la americanidad, sosteniendo que se afirma en las generaciones que siguen inmediatamente a la Independencia. Sin embargo, en el análisis de este autor también abundan los matices y las aclaraciones que buscan explicar esta “excepcionalidad”⁵ americana:

se puede afirmar que, en vísperas de la Independencia, existían en América múltiples identidades superpuestas e imbricadas; que estas identidades no sólo no eran incompatibles entre ellas, sino que habían coexistido sin demasiados problemas durante varios siglos; que ninguna de ellas parecía estar llegando a provocar la ruptura con la Monarquía; que, en fin, ninguna de ellas podía proporcionar una base sólida e inconstable a la formación de la nación moderna (Guerra, 1994: 16).

Más allá de estas comprobaciones, cabría afirmar que el hecho de que no existiera aún un concepto de nacionalidad no quiere decir que no haya surgido un cierto sentido de nación. Retomando lo que mencionábamos más arriba sobre el análisis de Elías Palti (2006), se observa que, con el devenir de las revueltas y los levantamientos, los líderes que llevaban adelante las independencias, descubrirían que la sola invocación del principio de autodeterminación de los pueblos no alcanzaba para legitimar su sucesión de la metrópoli. Tal es así, que la crisis del orden monárquico no tornaba evidente de un modo inmediato la idea del autogobierno de las naciones americanas⁶.

⁵ En el último párrafo del artículo devela la excepcionalidad americana: “quedará aún pendiente en todos los nuevos estados, la construcción de la nación moderna en su doble vertiente: la política, la asociación voluntaria de los individuos-ciudadanos, y la cultural, conseguir que todos compartan una historia y un imaginario comunes, aunque sean míticos. Ahí tenemos la excepcionalidad americana. En la Europa del siglo XIX se trata de cómo construir Estados-naciones separados a partir de una *nacionalidad* en gran parte común a todos” (Guerra; 1994: 30-31).

⁶ “Si bien las Cortes de Cádiz habían establecido que, en ausencia del monarca, la soberanía retrovertía en el pueblo, dicho principio dejaba aún indeterminado a qué pueblo se refería, cómo delimitarlo. Las nuevas autoridades revolucionarias, aun cuando gobernaban en nombre de Fernando VII, deberían poder justificar por qué una determinada sección del Imperio podía ser considerada portadora de una voluntad autónoma y separarse de la representación común expresada en las Juntas españolas (y luego en el Consejo de

En una línea que avanza más directamente hacia la especificidad de las ex-colonias americanas en la conformación de una identidad nacional, un grupo cada vez más amplio de autores provenientes de las tendencias poscoloniales y los estudios culturales, proponen algunos conceptos que nos ayudan en el análisis del accionar de los criollos en el camino hacia la independencia. Entre ellos, Walter Mignolo (1993), retomando los planteos de Du Bois, propone a la doble conciencia como el concepto que captura el dilema de subjetividades formadas en la diferencia colonial⁷. Desde esta perspectiva, los criollos no negaban a Europa, ya que el verdadero objetivo era lograr ser americanos europeos, es decir, distintos de los amerindios y de los afroamericanos. Como resultado, se produjo un distanciamiento geo-político respecto de Europa, al mismo tiempo que se realizaba una diferenciación racial respecto de la población criolla negra e indígena. La conciencia criolla que se vivió como doble se reconoció, sin quererlo, en la homogeneidad del imaginario nacional y en el mestizaje como contradictoria expresión de homogeneidad. La formación del Estado-nación requería la homogeneidad más que la disolución y, por lo tanto, o bien había que ocultar o bien era impensable la celebración de la heterogeneidad (Mignolo, 1993).

En definitiva, más allá de la influencia de las formas previas de identidad y las proyecciones de la idea de patria según los diferentes ámbitos, la creación de un imaginario nacional no hubiera sido posible sin el proceso de invención de la nación, que se produjo recién a partir de la independencia. Este mecanismo implicó la configuración, en el imaginario de la élite, de una serie de rasgos diferenciales que singularizaban a la propia patria más allá de los límites definidos por el territorio y la proyección institucional, estableciendo una distinción no ya del tronco inicial español, sino de los propios vecinos⁸. Al mismo tiempo, la elite criolla debió integrar en ese imaginario a unas poblaciones caracterizadas por una heterogeneidad tal, que suponía no sólo la diferencia del color de la piel, sino también la convivencia de universos simbólicos disímiles. Sin

Regencia); en fin, por qué ciertas unidades administrativas – cualesquiera que éstas fueren – constituían auténticas naciones o reinos” (Palti, 2006: 134).

⁷ De acuerdo a este autor, los criollos experimentaron una “conciencia geopolítica” en su relación con Europa y una “conciencia racial” para distanciarse de la población “afroamericana y amerindia”. De este modo, luego de las independencias, emerge un “colonialismo interno” ejercido por “los líderes de la construcción nacional” (Mignolo, 1993: 68).

⁸ Eduardo Grüner resalta que uno de los rasgos característicos de las independencias latinoamericanas, y que servirá como eje en la futura definición nacional, es el protagonismo de las elites; “es decir de las nuevas burguesías coloniales que habían desarrollado intereses propios y localistas (...) Y sus intelectuales orgánicos, repitiendo forzosamente y en condiciones bien distintas el modelo europeo, se aplicaron a generar rasgos culturales nacionales allí donde no había habido *verdaderas* naciones en el sentido moderno del término” (Grüner, 2003: 350). Las cursivas son del autor.

embargo, como destaca Olivia Gall (2004) cuando analiza el caso mexicano, el emergente de esta necesidad de homogeneidad fue el racismo, y lo que es evidente – y podríamos extenderlo a muchos países de Iberoamérica – es que esta identificación colectiva que supone la nación genera indefectiblemente la exclusión de parte de la sociedad.

Lo cierto, es que durante casi todo el siglo XIX, y en la mayoría de los espacios que habían pertenecido al dominio español y portugués, se desarrolló un debate en torno a los alcances y límites de las respectivas naciones en Iberoamérica. No fue nuestra intención conciliar posturas o determinar conceptos inamovibles, sino mostrar la complejidad de la idea de nación y, más específicamente, las características que adquiere en Iberoamérica. En este contexto, como veremos a continuación, la determinación sobre lo que resulta necesario recordar en pos de la consolidación de la nación, está estrechamente ligada a la definición de los lugares de la memoria y a la construcción de monumentos conmemorativos de hechos calificados como gloriosos. En Argentina, como lo ha demostrado, entre otros autores, Lilia Ana Bertoni (2001), el Estado se hace cargo de la construcción de la nación desde las últimas décadas del siglo XIX mediante diferentes estrategias que incluían la construcción de monumentos (aunque de un modo muy incipiente) y, fundamentalmente, la enseñanza de la historia. María Élica Blasco (2021), por su parte, aporta que los museos históricos argentina comenzaron a partir de una preocupación por la conservación de “inmuebles” en desuso a mediados del siglo XIX⁹. También resulta necesario aclarar que, en nuestro caso, de lo que se trata es de marcar matices y tensiones entre la idea consolidada de la construcción de la identidad nacional y su adopción en las provincias y ciudades. Es decir, que lo que observamos son procesos locales que no siempre responden a la necesidad de consolidar la identidad nacional, sino a cuestiones particulares que a veces coinciden con los relatos consolidados y otras no tanto¹⁰. Como veremos, el contexto del Centenario resulta propicio para pensar estas cuestiones, ya que la preparación de los festejos se intentó involucrar a los gobiernos provinciales y locales haciéndolos partícipes de un relato del que la mayoría de las veces se sentían excluidos. En Rosario, particularmente, no hubo una adhesión importante a estos festejos, en parte, por lo que su propia tradición de “ciudad joven y sin historia” e

⁹ Si bien en el análisis de cada uno de los períodos en los que se proyectó un monumento a la bandera nos ocuparemos de una descripción más pormenorizada de las preocupaciones por las representaciones del pasado, no quisimos dejar de mencionar a estas dos autoras que, en cierto modo, son exponentes de dos períodos de historiografía que estudiaron problemas similares al nuestro de un modo, también similar, al que pretendemos en esta tesis.

¹⁰ Estas reflexiones las comparto con Alejandro Eujanian, quien las expuso, en parte, en el dossier sobre historiografías provinciales (Eujanian, 2013).

“hija de su propio esfuerzo” le dictaba¹¹. En todo caso, lo que hubo, fue un intento por conciliar identidades locales con el relato de la historia nacional¹².

Lugares de la memoria, sitios históricos y monumentos

En relación con lo que venimos desarrollando, el problema de la construcción la identidad nacional nos interesa por su vínculo con los monumentos y los sitios históricos. Ampliando las aspiraciones de este tipo de análisis, Pierre Nora elabora el concepto de lugares de la memoria. Éstos pueden definirse como cualquier entidad significativa – material o ideal – que el hombre o el paso del tiempo convirtieron en un elemento simbólico del patrimonio de la memoria de una comunidad.¹³ Desde esta perspectiva, estos lugares son puntos de cristalización de la memoria colectiva, estaciones en la memoria de y para la comunidad. Este punto resulta interesante para nuestro planteo, ya que los lugares de la memoria surgen de una interacción entre historia y memoria; no se trata necesariamente de sitios históricos, sino de sitios que surgen con una intención de recordar.

Los monumentos, desde esta perspectiva, pretenden traer a nuestro tiempo acontecimientos y personajes que han sido relevantes para una comunidad en el pasado, pero que en cierta medida se pretende que tengan cierta influencia sobre el presente. Estas obras de arte público, siguiendo a Rafael Gil Salinas, deberían “cumplir con la finalidad de orientar, alertar, hacer saber algo que se ha perdido o que puede haberse olvidado” (Gil Salinas, 2003: 63). En última instancia, los monumentos han supuesto siempre un objetivo pedagógico que conjuga “el ritual de la inauguración (...) su emplazamiento urbano; su carácter parlante” utilizando “códigos comprendidos por todos para declamar su mensaje” (Espantoso Rodríguez & otros, 1992: 82).

En relación con estas pretensiones alrededor de los monumentos, nos parece interesante el planteo de Marc Augé respecto a la cualidad de permanencia y la ligazón con el futuro que tienen estos artefactos, ya que considera que “sin ilusión monumental, a los ojos de los vivos, la historia no sería sino una abstracción”. De acuerdo a este autor, la sociedad

¹¹ Al estudiar la formación del Museo Histórico Provincial de Rosario, Zapata y Simonetta (2011) parten de una comprobación similar.

¹² A lo largo de los capítulos iremos citando los libros, artículos, ponencias y demás que nos aportaron y guiaron en cada caso. Pero no queremos dejar de mencionar en este punto a un conjunto de historiadores que parte de esta misma intención para pensar la conformación de la identidad rosarina: Miguel Ángel De Marco (h), Mario Glük, Agustina Prieto, Alicia Megías, María Pía Martín, Diego Roldán, Pablo Montini y muchos más que van conformando un campo cada vez más activo y prolífico.

¹³ En general, seguiremos los postulados de Nora en *Les Lieux de mémoire*, (1984-1992), al mismo tiempo que tendremos en cuenta algunas precisiones realizadas por Gustaaf Janssens (2003).

está poblada de monumentos no directamente funcionales, imponentes construcciones de piedra o modestos altares de barro, ante los que cada individuo puede tener la sensación justificada de que en su mayor parte lo han preexistido y le sobrevivirán (Augé, 2000: 66).

A comienzos del siglo XX, muchos años antes que Augé y Nora, Alois Riegl se ocupó extensamente de definir a los monumentos *intencionados* como una

obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de estos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras (Riegl, 2008:23).

Este autor realiza una interesante distinción entre monumentos intencionados, históricos y antiguos¹⁴, pero en nuestro caso nos interesan en particular los primeros, ya que contienen el valor rememorativo inherente a los espacios que ochenta años más tarde serán denominados como *lugares de la memoria*. En el modo de resaltar el valor rememorativo como valor a futuro, Riegl se acerca al planteo que hará tiempo después Augé y que describimos líneas arriba:

El valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad (...) el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente al permanente estado de génesis (Riegl, 2008: 67).

Desde el comienzo, entonces, es posible observar una relación compleja entre memoria, historia y monumentalización. En cierto punto, *monumentalizar* se relaciona con una necesidad de erigir monumentos, no sólo porque existen personajes o acontecimientos que merecieran ser recordados o porque una ciudad debe ser embellecida, sino porque lo que existe también es una insaciable sed de recuerdos (Reyero, 2003: 41).

Una dimensión que no hemos tenido en cuenta es que los monumentos son pensados para el espacio público y, más específicamente en este caso, para la ciudad. En este sentido, Bronislaw Baczko afirma que

¹⁴ “En la categoría de los monumentos históricos el círculo se amplía a aquellos que también se refieren a un determinado momento, pero cuya selección depende de nuestro gusto subjetivo. En la categoría de los monumentos antiguos se cuenta, por último, toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y vivido durante bastante tiempo antes del presente” (Riegl, 2006: 31 y 32).

toda ciudad es una proyección de los imaginarios sociales¹⁵ sobre el espacio (...) su organización espacial le otorga un lugar privilegiado al poder al explotar la carga simbólica de las formas (...) la arquitectura traduce eficazmente en su lenguaje propio el prestigio con el que se rodea un poder, utilizando la escala monumental, los materiales nobles (Baczko, 1991: 31).

De este modo, la ciudad debe ser pensada como el “gran escenario del arte y de la vida contemporáneas” (Reyero; 2003: 42). En este escenario, los monumentos irrumpen durante el siglo XIX con una intención “persuasiva”, transformando a los pedestales en los nuevos altares necesarios del espíritu laico, encima de los cuales son colocados los nuevos santos de la sociedad civil¹⁶. Pensando en la ciudades argentinas, se puede proponer que, para una sociedad formada en el gusto por el arte europeo del siglo XIX, “la fuerza de penetración que posee el monumento, por su carácter de arte en la calle, proponía al ciudadano una interpretación y una exaltación del pasado con una definida vocación pedagógica” (Espantoso Rodríguez, 1992: 82-83)

De este modo, observamos que el monumento amplía el marco de sus relaciones no sólo a la historia y la memoria, sino también a la ciudad y su espacio público para el cual son pensados, en general con la intención de señalar un sitio histórico y transformarse en un lugar de la memoria. Tanto la función urbanística del monumento, como su función conmemorativa son igualmente importantes, ya que la segunda “carga de nuevo sentido a ese espacio urbano al que se organiza y jerarquiza” (Espantoso Rodríguez & otros, 1982: 82).

Como dijimos recién, es imprescindible estudiar los monumentos (o los proyectos o propuesta de) como artefactos destinados a ocupar el espacio público, es decir, como instrumentos destinados a ser percibidos por los vecinos. En líneas generales, un espacio público puede definirse como un ámbito mantenido por las autoridades gubernamentales que es accesible a todos los ciudadanos para su uso y disfrute. Más allá de sus posibles diferencias, lo que implica el espacio público es la presencia de la gente; “sería un lugar

¹⁵ Los *imaginarios sociales* son definidos por Bronislaw Baczko como referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus identidades, expresando e imponiendo ciertas creencias comunes. Lo que destaca este autor, y es en cierto sentido lo que pretendemos mostrar aquí, es la estrecha relación que existe entre las luchas por el poder y las representaciones colectivas, en nuestro caso, del pasado de una comunidad (Baczko, 1991).

¹⁶ Carlos Reyero propone este razonamiento para pensar el proceso de monumentalización de la ciudad de Madrid durante el siglo XIX, concluyendo que “frente al emblema religioso se impone el liberal burgués, que tiene la misma voluntad de permanencia” (Reyero, 2003: 42).

donde los habitantes se preparan socialmente y vocacionalmente para ser ciudadanos” (Magaz, 2007:19).

De un modo más específico, Adrián Gorelik, en su ya clásico *La grilla y el parque*, afirma que el espacio público no se refiere exclusivamente al espacio abierto en la ciudad, sino que puede calificarse como una “dimensión que media entre la sociedad y el estado”, en la que se hacen públicas las expresiones políticas de la ciudadanía. Teniendo en cuenta esta característica, no hay que dejar de considerar que el espacio público no está definido de una vez y para siempre en el espacio abierto y de libre acceso en la ciudad, “es espacio público en tanto es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas” (Gorelik, 2010: 19 y siguientes).

Con relación a las cuestiones que estuvimos desarrollando en torno a la construcción de la identidad nacional y a los mecanismos para animarla, encontramos a un actor fundamental de nuestro relato: el Estado. En este sentido, es necesario considerar que el primer proyecto de monumento a la bandera data de 1872 y nuestro punto de llegada es la inauguración de la obra en 1957 luego de dirimirse el concurso de 1939-1940, así que en este largo proceso nunca estaremos hablando del mismo Estado ni de los mismos mecanismos de propaganda de la nación. Es por esto que conviene aclarar que comprendemos al Estado no como una estructura uniforme que se mantiene inmutable durante todo el período que pretendemos abarcar, sino como un conjunto de reparticiones en construcción que tiende a complejizarse.¹⁷

Antes de avanzar hacia otras cuestiones, creemos importante realizar algunas aclaraciones sobre el tipo de monumento al que estamos haciendo referencia, ya que entra dentro del grupo de aquellos que son pensados y planificados desde el Estado, más allá de cierta intención de la ciudadanía evidente en la conformación de las numerosas “comisiones populares”. De hecho, podemos retomar aquí la acepción de *arte oficial* que propone Ernst Gombrich, el cual comienza a percibirse y extenderse en Europa Occidental desde el siglo XIX. Esta vertiente del arte, si bien fue auspiciada por el Estado, es en general la que más responde al razonamiento de Robert Musil respecto a la invisibilidad que adquieren los monumentos con el paso del tiempo. En este sentido, Gombrich aclara que

muchos de nosotros estamos familiarizados con algunas de sus obras, monumentos a grandes personajes en plazas públicas, murales en los ayuntamientos o vidrieras

¹⁷ Retomamos esta perspectiva del Estado de Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, quienes trabajan la incorporación del gaucho a los festejos estatales de la nación durante un período similar al que proponemos en nuestra tesis (Cattaruzza & Eujanian, 2003).

en las iglesias y universidades, pero en su mayoría han adquirido un aspecto tan rancio y trasnochado a nuestros ojos que no les prestamos mayor atención que a los grabados de las en otro tiempo famosas obras de exposición que adornan los salones de algún anticuado hotel (Gombrich, 2012: 503).

En nuestro caso, entonces, estamos pensando en un monumento que, en todas sus etapas, estuvo ligado a una pretensión estatal de construir una obra destinada a formar parte del *arte – y memoria – oficial*.¹⁸ Desde esta perspectiva, entonces, vale aclarar que este tipo de obras se ubican en el marco de la planificación urbana, la cual se entiende como una estructura sólida que organiza espacios, generando una distribución material que busca homogenizar, articular y jerarquizar la vida social¹⁹.

Teniendo en cuenta lo expresado líneas arriba sobre el espacio público, llegados a este punto cabría la distinción entre *ciudad y ámbito urbano*. En la *urbanidad*, en el espacio público, en la indiferencia, el anonimato, existe la apropiación y la resignificación de la ciudad planificada (Delgado Ruíz, 1999). Entonces, más allá de lo acertado de la sentencia de Robert Musil, es posible afirmar que vale la pena visibilizar los monumentos con el fin de generar reflexiones sobre la ciudad planificada y su espacio público, sobre la proyección que aquella genera sobre las representaciones del pasado y las dinámicas de apropiación que ellas sufren.

Teniendo en cuenta el recorrido propuesto hasta aquí, podríamos decir que la conjunción entre *lugares de la memoria, monumentos y espacio público* da por resultado el *arte público* de las ciudades. En líneas generales, todos los monumentos conmemorativos, desde bustos y monolitos, hasta fuentes y esculturas alegóricas, conforman lo que se denomina arte público. Siguiendo a la escuela iconológica, estas imágenes artísticas, al

¹⁸ Frente a estos monumentos “tradicionales” y planificados desde el Estado, existen ciertas tendencias que postulan la necesidad de crear intervenciones urbanas de carácter efímero que se enfrenten a ellos. Estos proyectos surgieron en países europeos afectados por la Segunda Guerra Mundial, en especial en la Alemania que sobrevivió al nazismo, y responden a la necesidad de activar la memoria sobre los procesos dictatoriales recientes. Horst Hoheisel, un arquitecto y artista plástico antimonumentalista, es la cara visible de esta tendencia. “No estoy a favor de dismantelar todos los monumentos de la dictadura. Creo que tendría más sentido insertarlos en un contexto democrático. Los artistas podrían crear antimonumentos enfrentados a los monumentos fascistas entonces sería el auténtico monumento la tensión” (Hoheisel, 2008: 58). Algunos críticos y artistas redoblan la apuesta y llegan a afirmar que el arte actual puede calificarse de “post-histórico”, señalando que estaría independizado de todo relato lineal e histórico. La opinión le pertenece a Arthur Danto y es retomada por María José Melendo (2009).

¹⁹ Sin embargo, resulta necesario considerar también que, más allá de la ciudad planificada, existen intersticios donde el ciudadano se apropia de lo planificado y le otorga nuevas significaciones. Desde esta perspectiva, la ciudad trasciende la oposición con el campo o el mundo rural, ya que como elemento analítico está ligada a procesos históricos específicos (Sztulwark, 2006).

tratarse de la “imitación de la forma del objeto y representa”, aportan al estudio de las mentalidades y aportan al historiador una mirada integradora (Magaz, 2007: 15).

De un modo más concreto, la representación constituye una realidad que sustituye a otra distinta, al mismo tiempo que

puede usarse con el sentido de evocación; evocación a través de un sustitutivo que sirve, es tomado, ocupa el lugar de otra realidad, a causa de su parecido, semejanza figurativa, funcionalidad, factores mágicos, religiosos, o rituales, o, simplemente, por un acuerdo cultural, tácito y convencional (Montes Serrano, 2003:8).

Ernst Gombrich ha estudiado extensamente la relación entre las imágenes y la representación, interponiendo la función de las primeras en relación con lo segundo, asegurando que “la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia” (Gombrich, 2003: 3). Esta idea de que la forma acompaña a la función de la imagen fue enunciada por primera vez en la arquitectura, cuando sirvió como un principio estético determinado.

En relación con la representación y las formas, se encuentran las alegorías, un elemento fundamental que estará presente en todos los proyectos de monumentos que estudiaremos a continuación. Entendemos a las alegorías como

la representación de un concepto; a veces se desenvuelve y manifiesta no sólo en una frase o en un pensamiento, sino en un período, en un capítulo y hasta en todo un discurso. Se propone, pues, dos fines: uno, la penetración de la íntima esencia conceptual; otro, embellecer una idea, con una determinada forma poética, ya literaria, pictórica o escultórica (Lázara, 2010: 52)²⁰

Como veremos en los capítulos que siguen, las alegorías con mayor presencia en los monumentos construidos durante la modernidad en occidente son la de la Victoria, la Libertad y la República, conformando una trilogía clásica que será la preferida del *arte oficial* del siglo XIX (Agulhon, 1994; Burucúa y otros, 1990).

Si bien entendemos que la percepción de esculturas es un tema complejo que ha sido estudiado tanto desde el arte, como desde la filosofía y la historia; creemos necesario incorporar estas reflexiones a nuestro planteo como un punto de partida a tener en cuenta en el momento concreto del análisis de las imágenes de monumento a la bandera que se proponen a lo largo de casi 70 años. Tanto Nicolás Grondona en 1872, como Lola Mora en las primeras décadas del siglo XX y Ángel Guido con Alfredo Bigatti y José Fioravanti

²⁰ Juan Antonio Lázara retoma esta definición de Ignacio Errandorena [ERRANDORENA, Ignacio, Diccionario del Mundo clásico, Madrid, Editorial Labor, 1954, pp. 57-58].

a fines de los años '30, proyectaron imágenes posibles de un monumento que recordaría no a la bandera ni a Belgrano, su creador, sino sobre todo al acto y primer izamiento de la bandera en la ciudad de Rosario el 27 de febrero de 1812. En cada caso los autores apelaron a imágenes icónicas correspondientes al momento en que el proyecto se estaba llevando a cabo que, en general, eran acordes a lo que la sociedad demandaba. Por ejemplo, cuando Nicolás Grondona proyecta el monumento conmemorativo a la creación de la bandera propone a la estatua de la “victoria alada” para coronar el pedestal, motivo difundido y repetido en los países Latinoamericanos.

En este sentido, y con la intención de enmarcar lo que experimenta Rosario con relación al monumento a la bandera en un contexto continental, podemos afirmar que la escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y de los nuevos Estados surgidos de la disolución del orden colonial. Por una parte, contribuyó a la urbanización y promovió a “los próceres” considerados dignos de ser imitados, al mismo tiempo que expresó emblemáticamente la obra pública de los gobiernos a través de la transformación estética de las ciudades (Gutiérrez Viñuales, 2007).

Para concluir este marco teórico, quisiéramos recuperar una pregunta formulada por Fernando Aliata, Anahi Ballent, Adridn Gorelik, Francisco Liernur y Graciela Silvestri en 1992: “¿Por qué las cosas son como son? ¿Hasta dónde su forma se relaciona con la cultura?” (Aliata y otros, 1992: 59-60) Estos autores proponen como punto de partida la relación entre los objetos, en nuestro caso los monumentos, y los conflictos culturales.

Si en los objetos se materializa el conflicto cultural y no solo los *condicionamientos* por un lado, o la *expresión libre* por el otro, ya no es exclusivamente importante quiénes los hicieron, sino también para quiénes, con qué finalidad, con qué medios (Aliata y otros, 1992: 61).

En muchos sentidos, la propuesta de esta tesis fue guiada, aún antes de haber leído este texto, por la propuesta de estos autores en lo que respecta a la *historia de la cultura material* como una disciplina que indaga en los objetos con la intención de identificar las relaciones de poder que les dieron origen y con los objetivos disciplinares que tienen incorporados²¹.

²¹ “Con historia de la cultura material apuntamos, básicamente, a la necesidad de articular estos objetivos disciplinares diversos. Si una vivienda nos remite a los modos de habitar, a la estructuración familiar o a las formas de resignificación de elementos simbólicos; y si el estudio de los planos puede sugerirnos las formas de relacionarse del habitante con el trabajo, con los lugares de encuentro social, con los modos de apropiación del espacio urbano; es indudable que, simultáneamente, esos artefactos nos hablan de un lugar en el desarrollo de un campo de producción disciplinar, de unas técnicas con las cuales se construyeron, de unos materiales que los constituye, de una cantidad de trabajo organizado de formas específicas - que

Cultura material, entonces, porque nos permite enlazar al conjunto de los materiales producidos en una cultura con la trama significativa que ésta designa; pero igualmente no desatender a su propia y específica materialidad, a su propio y específico lenguaje a la historia de sus propias condiciones de producción (Aliata y otros, 1992: 62)

2. El monumento a la bandera como problema

Como hemos adelantado brevemente, nuestro trabajo se centra en la historia del monumento a la bandera entre 1872 y 1957, relacionando cada uno de sus momentos con la propia historia de la ciudad y la necesidad de sus gobernantes de vincular a Rosario con el relato del pasado nacional mediante la representación del acontecimiento del primer izamiento de la bandera argentina ocurrido a orillas del río Paraná el 27 de febrero de 1812.

Para ordenar nuestra investigación optamos por una periodización que priorizara al propio monumento, ya que el primer proyecto data de 1872 y la inauguración de la obra sucede en 1957. Entre uno y otro momento, hubo avances y retrocesos en la intención de construir un monumento a la bandera y en el modo de representar ese acto fundador. En 1898 se marcó definitivamente el sitio histórico donde estuvo ubicada la batería *Libertad* y, dentro del mismo proceso, en 1909 se contrató a Lola Mora para la construcción de la obra, la cual, conflictos mediante, se abandonó en 1925. Entre 1927 y 1928 se llamó al primer concurso – internacional – para levantar un monumento a la bandera en Rosario, el cual no prosperó. Finalmente, en 1939 se llamó a un segundo concurso, esta vez nacional, en el cual triunfa el lema *Invicta* que comenzó a construirse en 1943.

También entre 1872 y 1957 pasaron gobiernos, comisiones populares, historiadores, arquitectos y artistas que participaron en los debates por la definición de la obra que debía construirse en Rosario. El ámbito de lo simbólico, entonces, siempre está presente en las preocupaciones de la política, y de ahí el problema de delimitar quiénes determinan las imágenes del pasado que deben conmemorarse y estar presentes en la trama urbana. Por todo esto, a partir de una reflexión sobre el monumento, sus antecedentes y sus contradicciones, propusimos un análisis de la construcción simbólica de la ciudad enlazando este fenómeno con lo que estaba sucediendo a nivel nacional.

insumieron en su realización en el tiempo” (Aliata y otros, 1992: 62). En las citas en el texto, las cursivas son de los autores.

El interrogante que funcionó como punto de partida es cuándo y por qué surge la necesidad de construir un monumento a la bandera en Rosario; y, por consiguiente, qué relación tuvo la ciudad con el acontecimiento de la creación de la bandera durante estos años, quiénes fueron los impulsores del monumento entre 1872 y 1939/1940, qué historia se quería contar en cada uno de esos monumentos, qué imágenes del pasado predominaban en cada caso.

Considerando lo que acabamos de exponer, entre los objetivos que guiaron nuestro trabajo, debemos mencionar, en primer lugar, el de analizar la articulación entre la identidad nacional y los procesos de construcción de identidades locales y provinciales. De un modo más específico, nos propusimos reflexionar sobre el proceso de construcción de la memoria histórica en Rosario entre 1872 y 1957 y, al mismo tiempo, evaluar la preeminencia de la evocación histórica en la construcción de una identidad municipal o local durante este período. En segundo término, nos ocupamos de caracterizar a los actores intervinientes en los debates de los diferentes períodos, procurando definir su procedencia institucional, social y política. Finalmente, a lo largo de cada capítulo también nos ocupamos de reflexionar críticamente en torno al diseño urbano de la ciudad, considerando el lugar privilegiado que adquieren los espacios destinados a la memoria colectiva.

En relación a las fuentes abordadas, hemos priorizado los documentos oficiales (Digestos, Memorias de Intendente, Reglamentos, Actas de las diferentes comisiones), incorporando publicaciones periódicas (diarios, revistas) y literarias en los casos que aportaban al análisis. Además, hemos tenido oportunidad de acceder a correspondencia oficial y privada, que también ha aportado para desentrañar algunas cuestiones concretas en relación a los vínculos entre políticos, artistas y técnicos. Por la especificidad de nuestro objeto de estudio, en varios tramos incorporamos planos, fotografías y material audiovisual.

Respetando la periodización propuesta, la organización de la tesis es cronológica, incorporando en cada capítulo, del primero al quinto, tres ejes principales: la situación de Rosario al momento de proyectar cada monumento, el proyecto de monumento correspondiente y sus principales impulsores y, por último, las imágenes del pasado que circulaban y estaban en debate en cada coyuntura.

En lo que respecta a los impulsores de cada proyecto, los pensamos como facilitadores o gestores de la identidad local/nacional, se trata de un abordaje cercano a lo que propone Mario Glück (2015) al referirse a -justamente- Calixto Lassaga como “promotor de la

memoria”, un sujeto que realiza “proyectos de revalorización del pasado en los que involucran a un colectivo y a veces demandan al Estado para que sus proyectos puedan plasmarse en realizaciones públicas” (Glück, 2017: 200). También nos ubicamos en la línea de Alejandro Eujanian (2013), quien, recuperando apreciaciones de Michel de Certeau, define a historiadores provinciales que escribieron entre fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX como “operadores culturales”²². Si bien en cada contexto nos ocupamos de destacar a algunos en particular, todos los miembros de las distintas comisiones que se fueron formando desde 1898, entrarían, en parte, en estos pequeños grupos de personas “interesadas en el pasado de su comunidad” (Eujanian, 2013). En algunos casos fueron funcionarios públicos y/o intelectuales, mientras que en otros fueron arquitectos y/o artistas.

En el último subtítulo de cada capítulo nos interesó reflexionar sobre las representaciones del pasado que existieron en cada uno de los proyectos de monumento, al mismo tiempo que fuimos planteando cuestiones que se relacionan a la construcción del acontecimiento de la creación de la bandera en la ciudad. El modo en que nos propusimos analizar estas cuestiones a lo largo de toda la tesis se lo debemos a las perspectivas que aportan diferentes trabajos de Alejandro Cattaruzza. Particularmente nos interesan sus apreciaciones respecto a la ampliación del objeto de estudio de la historia de la historiografía, considerando que debiera abordar nuevos problemas a partir del análisis de nuevas fuentes, tales como “manuales escolares, ordenanzas acerca de la instalación de monumentos, obras de ficción, películas, revistas literarias, letras de canciones” para, de este modo, intentar analizar las “prácticas culturales y sus productos” y “los sujetos colectivos que las ejecutan o las sufren” (Cattaruzza, 1995: 190).

En definitiva, y como recalca acertadamente Cattaruzza, los interrogantes de los historiadores deben incluir los modos en que una sociedad intenta dar cuenta de su pasado, “inventándolo, imaginándolo, investigándolo científicamente, o aún aboliéndolo” (Cattaruzza, 1995: 191).

²² “intermediarios, mediadores y articuladores de discursos, lenguajes y relaciones de diverso tipo: entre los relatos identitarios elaborados por miembros de las elites y los sectores populares entre quienes esos relatos se difundieron a través de las escuelas, museos y celebraciones locales; entre los intelectuales que elaboraron esas representaciones y el público amplio al que se hallaban dirigidas; entre el estado que promovía, financiaba y legitimaba esas operaciones culturales y la sociedad civil; entre los diversos espacios de producción de conocimiento y los diversos dispositivos destinados a su difusión social; entre los que poseían los recursos (financieros, simbólicos, políticos y materiales) y los especialistas, eruditos y amateurs que requerían de ellos para llevar a cabo sus empresas; entre los coleccionistas y poseedores de reliquias históricas y los museos e investigadores que podían acceder a través de ellos a los archivos privados” (Eujanian, 2013).

El capítulo 6 está organizado de un modo diferente a los anteriores, ya que en este caso no se trataba de analizar intenciones frustradas o finalmente exitosas (como sucede en el capítulo 5), sino que procuramos describir y explicar los cambios entre el proyecto original y el monumento construido entre 1943 y 1957. Estos años estuvieron signados por problemas en la asignación de recursos financieros y discusiones sobre el pasado nacional. También en este capítulo presentamos a los autores del monumento, destacando a Ángel Guido como el hombre detrás de la obra. Para él, el monumento será siempre una obra inconclusa, su mente infinita imaginaba una ciudad que ubicaba al monumento en un lugar más destacado del que tiene actualmente. Sin embargo, pensamos que ni siquiera Guido se hubiera animado a pronosticar que el monumento a la bandera iba a ser, para las generaciones futuras de rosarinos y rosarinas, simplemente “el monumento”. Suponemos, sí, que le hubiera gustado saber que nos estamos animando a contar su historia.

CAPÍTULO 1: Imágenes del pasado en Rosario, de la declaración como ciudad hasta el primer monumento

Decláranse armas de este municipio un escudo en cuya base (...) y hacia la derecha se levantará una barranca coronada por una batería, de la que se elevará un brazo colosal que sostenga la bandera azul y blanca y desplegada, y al centro del escudo, en conmemoración de haber sido por primera vez enarbolada y saludada la bandera nacional de esta ciudad, bajo el amparo del poderoso brazo del ilustre General D. Manuel Belgrano... [Ordenanza del 4 de mayo de 1862, en: "Municipalidad de Rosario. Digesto municipal 1860 – 1889", Rosario, noviembre de 1889].

En este capítulo nos ocuparemos de analizar el modo en que Rosario llega a proyectar su primer monumento a la bandera y la significación del acontecimiento de la creación de la bandera para una ciudad “joven y sin historia”.

El hecho casi fortuito de que en febrero de 1812 se izara por primera vez la bandera que luego sería la argentina a orillas del río Paraná no implicará automáticamente que Rosario se convierta en *cuna de la bandera*. Si bien hay un temprano relato de la creación de la bandera en el escudo que Eudoro Carrasco elabora en 1862, el sitio histórico del primer izamiento no se determinará fehacientemente hasta fines del siglo XIX. En este sentido, la bandera y Belgrano se reconocen como parte de la historia de Rosario, pero el lugar de origen de los rosarinos no serán las barrancas del Paraná, sino la Plaza 25 de mayo donde se ubica la capilla alrededor de la cual se fueron instalando los primeros vecinos.

En las páginas que siguen nos ocuparemos de las primeras representaciones del izamiento de la bandera en Rosario y la proyección y construcción del monumento a la bandera que estuvo a cargo del Ingeniero Municipal Nicolás Grondona. Al mismo tiempo, intentaremos desentrañar el relato en torno al destino de grandeza que caracterizará a la ciudad.

1. Rosario, la ciudad sin pasado.

Esta cualidad de “joven y sin historia”, sin una identidad definida en relación a la época colonial ni tampoco a la gesta emancipadora de mayo de 1810, excepto por la breve

estadía de Manuel Belgrano, definió el modo en que Rosario construyó su identidad²³. Tomando como punto de partida la noción de identidad entendida como un artefacto cultural²⁴, podemos pensar los procesos de construcción de los imaginarios sociales en las ciudades a partir de la necesidad de generar vínculos comunes²⁵.

Otros casos, como Córdoba, la capital santafesina o San Miguel de Tucumán, que en algún momento de su desarrollo como ciudades se parecieron a Rosario, para el siglo XIX ya tenían una dimensión más notable y consolidada. Sin embargo, esta diferencia de la ciudad de Rosario respecto de otros centros urbanos no debe priorizar su carácter de excepción, ya que también para el mismo siglo XIX nacían y se expandían por la misma provincia localidades en situación similar (inmigración masiva, falta de población autóctona y poco arraigo con la época colonial). En todo caso, el crecimiento acelerado de Rosario durante la segunda mitad del siglo XX hizo que sus gobiernos busquen revertir y valorar positivamente este carácter de ciudad joven y sin historia, buscando imprimir a su trayectoria el carácter de excepción que fue enfatizado en diferentes momentos.

Si observamos, entonces, la trayectoria de Rosario desde esta perspectiva y sin perder de vista las aclaraciones y advertencias que consignamos recién, no podemos omitir un elemento excluyente que, en cierta medida, determinó el desarrollo y la imagen de la ciudad: el río. Enclavada sobre una planicie con un puerto natural, la ciudad adquirió su fisonomía mirando al Paraná. Es por ello, que más allá de lo espontáneo de su formación, existieron proyectos de urbanización a partir de mediados del siglo XIX que enfatizaron el potencial comercial de Rosario, destacando permanentemente su carácter de *ciudad-puerto*.²⁶ De este modo, principalmente durante este capítulo, pero también en los

²³ En líneas generales, para analizar la historia y crecimiento de Rosario durante el siglo XIX, hemos recurrido a dos trabajos de Alicia Megías: “Modernización y turbulencias políticas. Rosario en la segunda mitad del siglo XIX” (Megías, 2010a) y “La formación de la ciudad” (Megías, 2010b). Para algunos temas específicos hemos incorporado bibliografía adicional que iremos referenciando.

²⁴ En la introducción nos hemos ocupado extensamente de estas cuestiones, diferenciando los aportes de diversos autores.

²⁵ Como mencionamos en la introducción, al mismo tiempo que cada comunidad elabora una representación de sí misma, se produce la distribución de los roles y las posiciones sociales, expresando e imponiendo ciertas creencias comunes (Baczko, 1991).

²⁶ Ana María Rigotti analiza en detalle la relación entre los planes de urbanización y de regulación para Rosario y el río, llegando a titular uno de sus trabajos “El río como argumento”. Para la autora, el poblado surgió “sin regla ni concierto en una planicie elevada sobre un puerto natural en el desvío de un camino entre ciudades con certificado de fundación (...) no careció de proyectos que sucesivamente procuraron introducir orden y calidad en el tejido urbano. Todos ellos tuvieron el río como argumento” (Rigotti, 2010: 150).

Por su parte, Silvia Dócola y Silvia Pampinella también enfatizan la cualidad de Rosario como ciudad puerto a partir de las imágenes que circularon durante el siglo XIX en la literatura de viajeros. Rosario es presentada y percibida como una puerta para los inmigrantes que llegaban en busca de oportunidades. Al describir la litografía de Fleuti de 1876, las autoras enfatizan que la imagen “sintetiza el concepto de ciudad

próximos, el río será un testigo con diferentes grados de importancia, inclusive en relación al propio monumento a la bandera.

Recordemos que si bien los primeros registros de población en la actual zona de la ciudad son del siglo XVIII²⁷, su crecimiento es pausado hasta bien entrado el siglo siguiente; resultando que en 1823 es declarada Villa - momento en que la Junta de Representantes le otorga el título de pueblo y se comienzan a designar *alcaldes mayores* que tuvieron sede efectiva en la misma desde 1825 - y recién en 1852 ciudad. A partir de entonces, Rosario comienza sí un camino acelerado que la transforma en una de las más populosas del país, requiriendo de forma constante mano de obra que supliera la ausencia de trabajadores autóctonos²⁸. Además, como destaca Alicia Megías, este año supone el punto de partida respecto al interés que empieza a generar la ciudad, “despertando la curiosidad de muchos viajeros, cronistas y periodistas, quienes la describieron como un fenómeno particular” (Megías, 2014: 15). Haciendo una lectura general, estos viajeros de diversas profesiones que visitaron Rosario desde la declaración como ciudad y la batalla de Caseros, destacaron “la excepcional rapidez de la expansión, la excelente ubicación del puerto, la regularidad de las construcciones, el trajín comercial y, sobre todo, las posibilidades de progreso respaldadas por las cualidades y habilidades de sus pobladores” (Megías, 2014: 16). Esta imagen de excepcionalidad de Rosario, siempre siguiendo a Megías, era acorde a los planes e intereses personales y económicos de Urquiza y posiblemente estaba influenciada por los vecinos, quienes funcionaban también como “informantes”.

como lugar de relación entre el río y la pampa, una ciudad que es lugar de llegada, un río que es lugar de la mirada” (Dócola y Pampinella, 1995: 15).

Finalmente, Juan Álvarez en su *Historia de Rosario* también había destacado la preponderancia del Paraná. “El pasado rosarino muestra con claridad dos grandes períodos: con río cerrado al comercio exterior, pobreza y atraso; con río abierto, prosperidad y cultura. Me parece ser éste la primera certidumbre que emerge de sus entrañas. A partir del segundo período la función primordial asignada a Rosario en la economía argentina fue servir de puerto de ultramar a una vasta zona del territorio” (Álvarez, 1998: 15).

²⁷ Hacia 1725 la actual ciudad de Rosario era parte del *Pago de los Arroyos*, una “difusa extensión de tierras al sur del río Carcarañá, recortada al Este por el curso del Paraná y surcada, como su nombre lo sugiere, por un buen número de cursos de agua menos importantes: los arroyos Blanco, Ludueña (Salinas), Saladillo, Frías, Seco (la Matanza), los *de Gayoso* (Pavón, del Medio y Ramallo)” (Barriera, 2010: 37). Entre 1725 y 1823, la zona del *Pago de los Arroyos* estuvo sujeta al gobierno de los *alcaldes de hermandad*, los cuales eran designados por el cabildo de Santa Fe para sus distritos rurales. Respecto a la demografía, los primeros registros indican que para 1730 todo el territorio del *Pago de los Arroyos* contaba con 700 habitantes, mientras que para 1790 casi la mitad de los 12900 habitantes de Santa Fe y sus jurisdicciones, unos 6000, pertenecían a este territorio (Barriera; 2010).

²⁸ Entre 1850 y 1887 la población se multiplica más de diecisiete veces (Megías, 2014). Entre 1870 y la Primera Guerra Mundial se observa el crecimiento de la proporción de extranjeros respecto de los nacionales. Mientras que en 1869 son el 25% de la población, en 1910 llegan al 46%. Entre ellos, los italianos y los españoles superaban a las otras nacionalidades europeas (Frid, 1992).

Previo a 1852, los habitantes de la provincia, incluidos los vecinos de la Villa del Rosario, habían participado de enfrentamientos y sublevaciones contra el gobernador de Buenos Aires, inclusive varios años previos antes de su caída. Particularmente, los comerciantes - quienes eran muchas veces al mismo tiempo navegantes y propietarios de embarcaciones - se las ingeniaron para mantener un fluido contacto con los puertos que la política de Rosas entorpecía, por lo cual fueron los más activos participantes en las alianzas antirosistas (Rodríguez, 2010).

Probablemente, el acontecimiento más recordado en relación a la animosidad de los vecinos de la Villa del Rosario hacia el gobierno de Rosas sea el pronunciamiento del 25 de diciembre de 1851²⁹. Luego de que se comunique lo sucedido a Justo José de Urquiza, se designa a Domingo Crespo como gobernador de la provincia de Santa Fe. A partir de esta muestra de lealtad por parte de los vecinos de la Villa, Rosario es declarada ciudad el 5 de agosto de 1852 y se transforma en el puerto principal de la Confederación que se consolida a partir de la separación de Buenos Aires³⁰.

Con la llegada de las tropas de Urquiza a la Villa el 27 de diciembre de 1851, arribó también como “boletínero del Ejército Grande” Domingo Faustino Sarmiento, trayendo consigo una imprenta ambulante donde se editaban proclamas y documentos. El 1º de enero de 1852, Sarmiento escribía una carta de agradecimiento a los vecinos de Rosario, la cual, según Juan Álvarez, fue el primer impreso editado en el pueblo³¹. En esta nota,

²⁹ Un numeroso sector de la población rosarina se reunió en la manzana comprendida entre las actuales Juan Manuel de Rosas, San Luis, Buenos Aires y San Juan y se pronunció a favor de Urquiza y en contra de Rosas. Debido a este acontecimiento, durante muchos años la actual Brigadier Juan Manuel de Rosas se llamó 25 de diciembre.

³⁰ De acuerdo a Irene Rodríguez “el cambio de status jurídico de la villa, sin embargo, no respondía únicamente al papel que jugara en la lucha contra el rosismo: también fue parte de una necesidad de la Confederación de poseer un puerto alternativo al de Buenos Aires” (Rodríguez, 2010: 80). En el mismo sentido, pero con más énfasis, Alicia Megías destaca que “Rosario fue, entre 1852 y 1861, un asunto de Estado. Fue la pieza fundamental de la economía del Estado de la Confederación; Urquiza estuvo personalmente comprometido en su elevación al rango de ciudad, en su posterior institucionalización e hizo inversiones privadas buscando consolidarla como principal plaza mercantil, financiera y portuaria de la Confederación Argentina” (Megías, 2014: 16).

³¹ El relato que realiza Juan Álvarez de la llegada de Sarmiento a la Villa, vuelve predecible el vínculo que la ciudad mantendrá con el ilustre maestro. Estando acampando con Urquiza a una pocas leguas del poblado, se precipita a la llegada de Urquiza, “monta a caballo, llega a la población y anuncia que cajas y tipos vienen sobre una carreta (...) Los vecinos aplauden, recogen boletines, instalan al huésped en casa del coronel enemigo Santa Coloma, ausente; y para remate de agasajos, serenata. Subsigue una carta abierta, impresa allí mismo en mil ejemplares. Ya no es el ejército: es la imprentita ambulante quien derribará al tirano. Sarmiento, el héroe, el salvador, el único, recibe las ovaciones que lógicamente hubieran correspondido a Urquiza” (Álvarez, 1998: 251). Durante las jornadas de 1851, la presencia de Sarmiento en Rosario dejó una marca en la futura ciudad, que se tornó evidente cuando en 1911, al celebrarse el centenario del nacimiento del sanjuanino, los vecinos colaboraron para la instalación del primer monumento a un prócer en la ciudad.

Sarmiento anticipaba el destino de grandeza que le cabría a Rosario a partir de su rol preponderante durante la Confederación:

El Rosario está destinado por su posición geográfica a ser uno de los más poderosos centros comerciales de la República Argentina, y sería la más pura de las glorias que codiciara, acelerar el día de su engrandecimiento y prosperidad³².

Tal como pronosticó Sarmiento, luego de ser declarada ciudad en 1852, a mediados de la década los dirigentes locales coincidieron en la relevancia del puerto de Rosario creyendo que cumplía un rol fundamental para el país y, con la misma convicción, sostuvieron que la prosperidad y la riqueza eran su único destino posible. A partir de entonces, la esfera administrativa se fue complejizando, ya que se trataba de una ciudad con escasos recursos en el reparto que se originaba desde la capital provincial, pero con una fuerte presencia de inmigrantes extranjeros y migrantes nacionales que fueron poblando y trabajando para el crecimiento de Rosario. De este modo, a partir de esos años se hicieron más evidentes las disputas por el reparto de recursos desde la capital provincial. Al mismo tiempo, esta relación problemática con Santa Fe y la sensación de que la ciudad crecía exclusivamente por el esfuerzo y el trabajo de los ciudadanos provenientes de diversos países y regiones, tendrán incidencia en la construcción de una identidad rosarina que se consolidará en las décadas siguientes (Megías, 2014; Prieto, 2017).

Para 1860 existían tres instituciones que se ocupaban, en diferentes esferas, del gobierno de la ciudad. La *Jefatura Política*, la cual estaba a cargo de un funcionario designado directamente por el Ejecutivo Provincial y funcionaba casi como una delegación de éste con jurisdicción sobre todo el Sur de Santa Fe³³. El *Tribunal de Comercio* – creado en 1854 – estaba integrado por tres miembros elegidos por los comerciantes y se encargaba de cuestiones mercantiles. Finalmente, la *Municipalidad*, que comenzó a funcionar como tal en 1860, era una institución colegiada y estaba presidida por el Jefe Político y compuesta por municipales, ocupándose especialmente de atender problemas que concernían al bienestar de la población. Según la ley promulgada por el gobierno

³² Citado en: Álvarez, 1998: 252. De acuerdo a lo que consigna en una nota al pie el autor, el original se encuentra en el Archivo del Museo Histórico Provincial de Rosario.

³³ La figura del Jefe Político fue tomada de la Constitución de Cádiz de 1812, el cual actuaría como agente del Poder Ejecutivo, concentrando múltiples tareas: publicación y ejecución de las leyes y decretos del Poder Ejecutivo provincial; el resguardo del orden y el sosiego público; la protección de las personas y las propiedades; la represión y castigo de los desacatos a la religión, la moral y la decencia pública y someter los delitos mayores a la acción de los Tribunales de Justicia; la centralización de la recaudación de proyectos que contribuyeran al desarrollo material, intelectual y moral del Departamento para su representación ante el Gobierno Provincial. Hasta la creación de la Municipalidad en 1860 se sucedieron diez Jefes Políticos que sostuvieron su cargo, en promedio, durante un año (Rodríguez, 2010).

provincial³⁴, la Municipalidad poseía diferentes comisiones especiales, una de las cuales, la de Obras Públicas, se dedicaba a la planificación en general, así como de todo lo relativo al mejor arreglo de calles y calzadas, la reparación de los edificios y los monumentos públicos y la conservación de los paseos (Dócola, 1994).

Cabe destacar que los comienzos de la década de 1860 generaron un cambio en la mirada de los rosarinos sobre su destino. La caída de Urquiza y el ascenso de Mitre llevaron a la incertidumbre respecto del lugar que debía ocupar la ciudad. Sin embargo, la tendencia se revierte hacia 1863 cuando el futuro se vuelve promisorio por la expansión del ferrocarril (Megías, 2014). De este modo, podemos coincidir con Juan Álvarez cuando afirma que Urquiza y Mitre fueron, en cierta medida, los garantes del crecimiento de Rosario en tanto que el primero fomentó su cualidad de puerto, mientras que el segundo garantizó la extensión del ferrocarril. “Si Urquiza había abierto el río, Mitre iba a dar a la nueva urbe el cambio de hierro al interior, complemento del puerto” (Álvarez, 1998: 299)³⁵. Esta reflexión de Álvarez confirma el impacto material y simbólico que tuvo el ferrocarril que comenzó a compartir con el puerto la garantía de progreso para la ciudad. Desde esta década, Rosario no sólo será la puerta de salida de los productos de la Pampa Gringa, sino también de mercancías y materias primas provenientes del interior y del noroeste del país (Rodríguez, 2010; Megías, 2014).

También durante estos años, entre 1867 y 1872, hubo insistentes propuestas para transformar a Rosario en ciudad capital. Entre los argumentos más destacados se encontraba el de la “falta de historia”; de acuerdo a esta visión, una ciudad nueva no significaba una proyección hacia el futuro, sino “una garantía de que la capital no estuviera influenciada por el pasado y, menos aún, por las tradiciones políticas” (Schmidt, 2011: 82). En otro orden, los argumentos se centraban en la capacidad de la ciudad para favorecer la comunicación interna, tanto terrestre, mediante la extensión del ferrocarril, como fluvial gracias a la cercanía con el río Paraná (Carranza, 1929). Rosario representaba, entonces, lo nuevo, el progreso y la garantía de honestidad para un país que, en pleno crecimiento, recurría a ciudades jóvenes para arrogarse una identidad aún en formación. Más allá de los intensos debates, la finalmente elegida fue Buenos Aires que, al contrario de lo que mencionábamos recién, había sido la capital del virreinato y estaba ligada a prácticas políticas de larga tradición.

³⁴ Ley de Constitución de la Municipalidad, Ley Provincial del 20 de diciembre de 1858.

³⁵ En 1862 se inició la instalación de rieles y al año siguiente se comenzó a construir el Central Argentino. Para 1870 se concluía el ramal que unía la ciudad de Rosario con la de Córdoba (Rodríguez, 2010).

Retomado la actividad de la Municipalidad para estos años, observamos que durante la década de 1870, ocupaba apenas unas decenas de empleados y había protagonizado diversos litigios con las autoridades de la provincia para mejorar los porcentajes de impuestos y tasas con las que se financiaba. Como consecuencia de estas disputas, hacia 1872 se suprimió el cargo de *Jefe Político* de la Municipalidad designado por el Ejecutivo Provincial y se formó un *Consejo Ejecutor* cuyas funciones se coordinaban con las del Consejo Deliberante³⁶. El primero era elegido por los contribuyentes argentinos y extranjeros (estos últimos, al conformar la mayoría del padrón por sus actividades comerciales y en la industria, fueron el blanco de las disputas por los votos). Para 1873 convivían el Consejo Deliberante y el Consejo Ejecutor³⁷, y, de algún modo, mediando entre ellos se ubicaban las comisiones municipales. Además de la de obras Públicas, a la que ya mencionamos y es la que más se vincula con los temas que pretendemos tratar, funcionaban la de Higiene, la de Instrucción Pública, la de Educación y la de Hacienda. El mecanismo se efectuaba mediante comunicaciones, que se remitían entre ambos consejos y, una vez resuelta la demanda o el proyecto, se transfería el tema a la comisión correspondiente³⁸.

En líneas generales, las décadas de 1860 y 1870 terminan de consolidar la identidad rosarina que se venía construyendo principalmente desde 1852: una ciudad sin fundación, producto del esfuerzo de sus habitantes, perjudicada por la administración de la capital de la provincia, con un puerto importante que consolida su actividad con la expansión del ferrocarril.

Como una respuesta a una mirada crítica de los visitantes que llegaban en las décadas de 1860 y 1870, quienes contaban en sus escritos una ciudad opaca, con mucha actividad comercial, pero sin cultura, los diarios rosarinos *El ferrocarril* y *La Capital* se ocuparon de destacar “el sacrificio de todos sus habitantes” y el “genio emprendedor de sus comerciantes”. En este relato que se iba consolidando sobre Rosario solía obviarse los apoyos políticos recibidos en pos de su crecimiento (Megías, 2014: 31).

³⁶ La Constitución Provincial de 1872 establecía que “las municipalidades son independientes de todo otro poder en el ejercicio de las funciones administrativas que le son propias” – sección VI, Artículo 130, inciso 1º -, estableciendo una división entre el Consejo Deliberante, con poder de dictar resoluciones y ordenanzas y un Consejo Ejecutor – ambos con presidente, vicepresidente y vocales. La instalación en Rosario es de enero de 1873, siendo válida hasta diciembre de 1883. (Dócola, 1994: 60 y siguientes).

³⁷ En esos años, se usaba Consejo en lugar de Concejo.

³⁸ Este proceso se puede ver en las “Notas del Consejo Ejecutor” (*Notas del Consejo Ejecutor*, año 1873, tomos I y II. Archivo Municipal de la ciudad de Rosario, n° de registro: 011483406).

El conjunto de estos aspectos que venimos desarrollando, constituyen lo que Alicia Megías llama el mito de orígenes de Rosario, sosteniendo que durante los primeros años de la ciudad, los notables rosarinos aseguraron que el crecimiento se debía al puro esfuerzo de sus habitantes, generando un “imaginario de impronta localista” que se ocupaba de destacar los “altos aportes fiscales” de los rosarinos a la provincia (Megías, 2010a: 23)³⁹. Esta convicción de los dirigentes desafió desde mediados del siglo XIX el tradicional equilibrio de fuerzas de la provincia, según el cual las decisiones siempre habían sido tomadas en la ciudad capital. Este enfrentamiento entre Santa Fe y Rosario también se puede observar en la construcción de un mito que acompaña el ya mencionado: el de la ciudad laica. Mientras que la primera representaba lo tradicional y conservador, la segunda será la liberal y progresista (Prieto, 2014)⁴⁰.

Respecto a su materialidad, al no haber sido una ciudad colonial, Rosario careció de grandes manifestaciones arquitectónicas y, por consiguiente, de un trazado original y un plan de urbanización. De acuerdo a las apreciaciones de Silvia Dócola (1995), ante la transformación que se produce a partir de su nuevo rol como puerto territorial desde 1852, los diversos grupos que conformaban la elite rosarina, protagonizaron intensos debates sobre la forma que debía adquirir Rosario. Concretamente, el proceso que se inicia con las intenciones de Oroño en 1854 y que culmina con la Ordenanza de delineación de la ciudad a cargo del Municipal Coll en 1873, tenía como principal objetivo la construcción de un orden. Sin embargo, más allá de la concreción de diferentes medidas destinadas a solucionar este problema, el tema del orden será recurrente a lo largo de todo el período que estamos trabajando. De hecho, a medida que emerjan especialidades más específicas en relación al ordenamiento, se irán vinculando también con la necesidad de proyección y ejecución de obras de arte público, ausentes durante muchos años en la ciudad.

En este vacío, la Plaza 25 de mayo fue el sitio histórico donde se ubicaba el origen de rosarinos y rosarinas. Al no tener un espacio vinculado directamente con una fecha de fundación, la capilla – posteriormente transformada en Catedral – se constituyó como el lugar donde se situaron el inicio de la ciudad y sus habitantes. Entre 1855 y 1856 se construyó el monumento a la Constitución Nacional y, desde entonces, la plaza se

³⁹ Esta imagen de excepcionalidad, que ha pesado sobre los análisis que han tenido a Rosario como protagonista, es atribuida a Juan Álvarez, quien en su *Historia de Rosario* publicada en 1939 expresaba que “un pueblo que nace espontáneamente, sin que nadie se ocupe de fundarlo, y librado en gran parte al efecto de factores naturales favorables o iniciativas individuales logra transformarse en la segunda ciudad argentina, no tiene par ciertamente en nuestro país” (Álvarez, 1998:13)

⁴⁰ No nos explayamos aquí sobre este punto, ya que lo retomaremos en el capítulo IV cuando nos ocupamos del festejo del supuesto segundo centenario de Rosario.

convirtió en un espacio simbólico donde competían las instituciones: poder eclesiástico y Estado laico. Analizando la mirada de los viajeros que llegaban a la ciudad, Silvia Dócola destaca que la plaza se transforma simbólicamente a partir de la presencia de la Pirámide de la Constitución, ya que con su instalación “se le da significado a un significado compartido por aquellos que apuestan a un proyecto regional Rosario puerto/puerta de las Provincias – Rosario es hija de la Constitución” (Dócola, 1994: 67)⁴¹.

Como hemos desarrollado en la Introducción, la monumentalización y la definición de los próceres o acontecimientos a conmemorar, no es un tema o problema exclusivo de Rosario, sino que durante el siglo XIX fue recurrente en las ciudades que habían pertenecido al Imperio Español en América. Especialmente en el último cuarto del siglo, se vivió una proliferación de la estatuaria conmemorativa, de carácter secular e índole público, vinculada a los proyectos de ornamentación de las ciudades. Rodrigo Gutiérrez Viñuales analiza estas cuestiones llegando a afirmar que la escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países, al mismo tiempo que “contribuyó a la urbanización simbolizando a la vez el “adelanto cultural” de los mismos, promovió a los próceres considerados dignos de ser imitados, y expresó - emblemáticamente la obra pública de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades” (Gutiérrez Viñuales, 2007: 63).

No obstante, en este contexto, el alto costo de los materiales (como el mármol y el bronce)⁴² y la necesidad de un proceso de fundición de calidad que la mayoría de las veces debía gestionarse en Europa, generaron dificultades que en algunos casos derivaron en el abandono de creaciones escultóricas. Esta situación generó también que los artistas se vieran más condicionados a las demandas y al gusto de sus contratantes. En consecuencia, muchas creaciones escultóricas proyectadas en el siglo XIX quedaron en estudios previos, realizados por lo general en yeso. Por otro lado, un porcentaje alto de los monumentos emplazados en América durante el mismo siglo (y buena parte del siguiente, aunque por los mismos y otros motivos) fueron obras de artistas europeos, para quienes el continente se transformó en un mercado con enorme potencialidades⁴³.

⁴¹ El monumento constaba de cuatro estatuas de yeso que representaban las Estaciones y, mucho más alto en la columna, una estatua de la Libertad.

⁴² El mármol “era considerado el medio más apropiado para expresar el ideal heroico y eterno propio del neoclasicismo gracias a su casi imperceptible granulado, su suave textura y su color que disminuían la posibilidad de distracción por parte del espectador. El uso generalizado de ambos materiales, bronce y mármol, obedecía asimismo a la intención de que la obra se mantuviese inalterable con el paso de los años” (Gutiérrez Viñuales, 2011: 9).

⁴³ La relación entre los artistas europeos y los países americanos significaba un beneficio para ambas partes: a los artistas les daba promoción y a los países americanos les otorgaba progreso: “En este proceso no debe

La tendencia a contratar artistas europeos, aparte de lo ya mencionado, se puede explicar por la necesidad de dar una imagen europea a las nuevas ciudades. Al mismo tiempo, y en consecuencia, muchas veces se generaron debates en torno a la fidelidad histórica de los personajes representados, “debido a que en la mayor cantidad de los casos los escultores no conocían los países adonde iban destinadas sus esculturas e inclusive las iconografías de personajes que habían cobrado mayor fortuna” (Gutiérrez Viñuales, 2003: 175).

La situación que acabamos de describir es el marco a partir del cual puede explicarse el contexto en el que se proyecta el primer monumento a la bandera en Rosario en 1872. Recordemos que para esos años en la ciudad existía sólo un monumento público⁴⁴, el de la Constitución al que ya hicimos referencia, el cual, teniendo en cuenta los problemas para conseguir los *materiales nobles* dignos de una obra de arte público, fue construido con yeso. Con los años a la intemperie, el monumento comienza a deteriorarse y en 1879, a partir de las quejas de los vecinos por su mal estado y su “fealdad”, el Concejo Deliberante ordena la demolición del monumento a la Constitución al Concejo Ejecutor⁴⁵. A partir de lo expresado hasta aquí podemos extraer varias conclusiones, de las cuales nos gustaría resaltar dos. En primer lugar, observamos que Rosario se inscribe en un proceso más general que incumbe a otras ciudades iberoamericanas, aunque es necesario aclarar que en muchos de los otros casos de lo que se trataba era de reemplazar la

obviarse que fueron los propios países americanos los que potenciaron una imagen propia “hecha” por europeos, ya que esto aparecía como garantía de “progreso”, mito sobradamente consolidado en el continente durante la segunda mitad del XIX. Es clarificador el afán de los gobiernos de contratar obras de “firmas conocidas” en Europa, de tal manera que las ciudades americanas se parecieran a las europeas al punto de que sus mismos monumentos fueron obra de aquellos. Por contrapartida, para los escultores europeos los encargos americanos significaban una de las maneras de consagración y posibilidad de autopromoción para recibir nuevos encargos, tanto que es habitual encontrar en las biografías de dichos artistas, en letras destacadas, la mención de sus *triumfos en América*” (Gutiérrez Viñuales, 2004: 60).

⁴⁴ Si bien retomaremos esta cuestión en los capítulos 2 y 3, cabe mencionar aquí que esta escasez de monumentos era perceptible todavía para Buenos Aires, para cuya ciudad Lilia Ana Bertoni destaca que durante las últimas dos décadas del siglo XIX se percibe un *afán constructor* “porque Buenos Aires apenas contaba con templos e imágenes para el culto a la patria” (Bertoni, 1992: 99). Sin embargo, esta situación continuará siendo precaria, ya que el gran auge de la proyección y construcción de monumentos se percibirá recién para el Centenario.

⁴⁵ El mismo organismo debía ordenar la formación de Comisiones Populares para definir el reemplazo por otro monumento. Para 1881 esta situación de incertidumbre no se había resuelto. Finalmente, firman con el escultor italiano Alejandro Biggi, quien diseña otro monumento, esta vez dedicado a la Independencia. Estatuas de San Martín, Belgrano, Moreno y Rivadavia (héroes militares acompañados con héroes civiles) reemplazaron a las Cuatro Estaciones. Al pie de la columna dórica se adosó un águila simbólica con las alas desplegadas (virilidad y autoridad) y, en el extremo, otra estatua de la Libertad, togada (orgullo) y con lanza, escudo y gorro frigio (emblema de la libertad para revolucionarios franceses). Inaugurada en 1883, esta nueva obra de arte público responde fielmente a la situación que describiéramos recién. Una ciudad joven y en formación necesita una obra de arte que narre el relato de la historia de la nación y, para ello, se contrata a un escultor europeo.

ornamentación barroca y / o religiosa de la época colonial, mientras que de lo que se trataba aquí era de comenzar de cero con una escultura monumental secular. En segundo término, teniendo en cuenta lo que comentamos sobre la Plaza 25 de mayo y el lugar predominante que ocupaba en el universo simbólico de la ciudad, podemos inferir que el sitio de la creación de la bandera no era considerado como el lugar histórico por excelencia de Rosario. De hecho, podríamos casi afirmar que para fines del siglo XIX el acontecimiento de la creación de la bandera es un proyecto en construcción. Si bien observamos un primer relato que involucra a las baterías Libertad e Independencia en el escudo de la ciudad, cuya sanción es de 1862, la determinación del sitio histórico se completará recién en 1898, a partir de una iniciativa del Intendente Lamas. En consecuencia, el proyecto de monumento de 1872 del que nos ocuparemos en breve, se debe muy especialmente al empeño del Ingeniero Municipal de esos años, Nicolás Grondona, y no tanto a una intención de la ciudadanía por rememorar este acontecimiento, reacción que se volverá muy evidente en la segunda década del siglo XX con la formación de las Comisiones Populares.

Por otra parte, el recorrido que realiza Rosario durante las primeras décadas luego de haber sido declarada ciudad nos servirá, no sólo para enmarcar y comprender la intención de Grondona, sino también para evaluar el modo en que su clasificación de “ciudad joven y sin historia” terminará determinando algunos rasgos de su identidad. En este sentido, observamos también que la idea de Rosario como cuna de la bandera es una construcción, una invención, que tiene una historia que estamos intentando desentrañar. Esta relación de la ciudad con la creación de la bandera estará ligada a los proyectos de monumento, los cuales irán variando respondiendo a las diferentes coyunturas en que son pensados.

2. El monumento a la bandera de Nicolás Grondona

Nicolás Grondona

Teniendo en cuenta lo que hemos consignado al comienzo del capítulo, la intención es enmarcar el monumento de Nicolás Grondona no sólo considerando la personalidad y la función del Ingeniero Municipal, sino también las posibilidades concretas de construir un monumento a la bandera en Rosario en 1872. Rosario era una ciudad en construcción, en la zona central todavía se encontraba la laguna que se usaba para desechos y en un

situación financiera problemática que obligó a la Municipalidad a solicitar créditos al Banco de Londres y al del Río de La Plata (Ivern, 1969: 12) ⁴⁶.

Por estos años las intenciones de conmemoración de hechos significativos para la ciudad mediante monumentos no respondía exclusivamente al gobierno municipal y provincial, sino que los propios vecinos debían ser quienes impulsaran estas iniciativas para que puedan concretarse legítimamente. De este modo, será en este contexto que Nicolás Grondona sienta la necesidad (y se vea obligado a hacerlo) de convocar a vecinos distinguidos de Rosario para que formen la primera comisión pro-monumento a la bandera.

Como se puede inferir al observar la organización de esta tesis, el monumento que proyectó el Ingeniero Municipal no prosperó. Sin embargo, lo más llamativo es que efectivamente se comenzó a construir y, en unos pocos meses desde que se conoce su proyecto, se había levantado una pirámide en la costa frente a Rosario, donde habría estado ubicada la batería *Independencia*. Para 1878, esta pirámide estilo egipcio, donde se proponía a 1812 como una de las fechas fundamentales para la consolidación de la nación, se derrumba producto de una crecida del río, hundiendo la intención de conmemorar la creación de la bandera en Rosario por un poco más de veinte años.

Nicolás Grondona fue el hijo mayor de una familia genovesa formada por José Grondona y María Cipollina que participó como soldado en la guerra de Independencia italiana en 1848. El genovés llegó a territorio americano finalizando la década de 1840 acompañado de su hermano Marcelo. Luego de una estancia en Montevideo, en 1850 se instalan en Buenos Aires y dos años después en Corrientes y luego en Entre Ríos, donde Nicolás se desempeñó como Ingeniero de Gobiernos Provinciales. Finalmente, se arriban a Rosario en 1856 y por esos años comienzan su trabajo en la Sociedad Grondona Hermanos, editando mapas y planos, entre los que se encuentran el de Buenos Aires de 1856 y el de Rosario de 1858⁴⁷. En este último indicó edificios públicos y agregó dibujos de los emblemas del desarrollo social, cultural y económico de la ciudad, como la Plaza 25 de

⁴⁶ El principal aporte bibliográfico respecto de este tema fue de Andrés Ivern, un historiador miembro de la Sociedad de Historia de Rosario, quien en 1969 publica *Capítulo Primero. Rosario alrededor del monumento a la bandera*, una obra a la que iremos haciendo referencia a lo largo de este capítulo. De lo más destacado de este trabajo, es la insistencia del autor en presentar el proyecto de monumento a la bandera de Nicolás Grondona en el marco de una ciudad que se encontraba en la transición de una pequeña villa a un gran poblado.

⁴⁷ Los datos biográficos de Nicolás Grondona fueron extraídos del trabajo de Ivern al que hicimos referencia y de los varios artículos que sobre él escribió Silvia Dócola y que figuran en la bibliografía. Como lo mencionamos en los agradecimientos, a la generosidad de Silvia Dócola y a la posibilidad de haber charlado con ella sobre estas cuestiones, debemos parte de la profundidad que fue adquiriendo nuestro conocimiento de Nicolás Grondona.

mayo y el puerto. Pero lo más sobresaliente de este proyecto de Grondona es la intención de ampliar la ciudad, ya que el plano contiene 224 manzanas, cuando en realidad habrían existido unas cincuenta. De acuerdo a Alicia Megías, este plano, con sus 170 cuadras demás, se anticipaba a la “primera conformación del espacio urbano rosarino, que se produjo en la década de 1860 y estuvo netamente prefijado por un proyecto de ciudad liberal y capitalista” (Megías, 2010b: 15). De acuerdo a la misma autora, a ese proyecto, correspondieron la extensión del ferrocarril, la construcción de la aduana y de un muelle comercial.



GRONDONA, Nicolás, *Ciudad del Rosario de Santa fe*, [Mapoteca AGN, I-13].

De este modo, Grondona se nos presenta como un profesional que no sólo puede dibujar un plano de una ciudad, sino también anticipar y proyectar su desarrollo, indicando hacia donde debería orientarse ese crecimiento, cuál era su mejor destino posible.

A pesar de haber regresado a Europa, desde 1861 los hermanos Grondona dibujan y editan planos de la Nación y cartas de Provincias (Buenos Aires, La Rioja, Santa Fe, Entre Ríos y de la República Oriental del Uruguay). En 1863, Grondona realiza un mapa en homenaje a Mitre, del que Silvia Dócola (2010) sostiene que muestra un país ya construido como República, reforzado por la construcción de una iglesia nacional dividida en Diócesis; mientras que la colocación del epígrafe “homenaje a Mitre” da

cuenta del reconocimiento al presidente como autor del acto de unificación y lo suma de este modo a los héroes nacionales, entre los que se ubican San Martín y Belgrano.

Esta vinculación o simple admiración por Bartolomé Mitre se observa también cuando en 1867, en ocasión de participar de la Exposición Universal de París, le escribe una carta pidiendo datos biográficos sobre San Martín y Belgrano, asimismo que sus retratos, invitándolo además para que asista a esta exposición universal que “será una de las más notables que ha habido nunca”⁴⁸. Esta decisión de Grondona de querer generar un vínculo con Bartolomé Mitre, y enfatizarlo mediante la edición de planos donde figura una dedicatoria para él, es parte del modo en que el Ingeniero buscaba instalarse en el mercado de planos y mapas, quizás una temprana estrategia de promoción.

En 1871 disuelven la Sociedad Grondona Hermanos, año en el que Nicolás es nombrado Ingeniero Municipal. Mientras se desempeña como un empleado del Municipio, continúa con la edición de mapas y planos desde la Oficina Geográfica Argentina, iniciativa privada administrada por su esposa Ana, realizando entre otros trabajos un *Atlas de la República Argentina en 1875* y un *Manual de Geografía Argentina* el año siguiente. Este último contiene sólo dos mapas: uno de la República y otro de los ferrocarriles existentes hasta el momento, pero está acompañado de una interesante aclaración: “en la Oficina Geográfica Argentina se venden los 14 mapas de las Provincias Argentinas del mismo autor, examinados por la Oficina de los Ingenieros Nacionales, por orden del Sr. Ministro de Instrucción Pública de la Nación” (Grondona, 1876: 4).

En el mapa de la República que edita en el mismo 1876, alrededor de la imagen central territorial coloca otras: retratos de próceres, los escudos de las 14 provincias y las imágenes de cuatro edificios (el cabildo de Buenos Aires, la casa de Tucumán, el cabildo de Santa Fe por haber sido allí el lugar de la jura de la Constitución de 1853 y la pirámide que él ha construido en la isla frente a Rosario). Resulta interesante que entre los edificios incorpora la pirámide que él mismo construyó, la cual no está ubicada en el sitio histórico de la creación del primer izamiento de la bandera, mientras que los otros edificios sí se trataban de sitios históricos. También en 1876 renuncia a su cargo en Rosario y se le realizan encargos de forma privada en Buenos Aires, por lo que se traslada allí, donde encuentra su muerte al año siguiente.

⁴⁸Citado en Ivern (1969: 112). El mismo autor consigna que durante su permanencia en Europa actuó como periodista. Estimamos que, al igual que muchos intelectuales y diplomáticos que viajaban a Europa desde América por estos años, Grondona pudo haber aprovechado esta posibilidad para vender las crónicas de sus viajes a algún diario.

Centrándonos nuevamente en la actividad de Grondona en Rosario, habíamos consignado líneas arriba que en 1871 es designado Ingeniero Municipal, cargo que ocupa hasta 1876. Más allá de esta tardía aparición del cargo, las discusiones sobre la necesidad de un “técnico” que solucionara los problemas de crecimiento acelerado de la ciudad venían circulando desde hacía tiempo. Los debates se centraban tanto en la definición de su rol (sus deberes y obligaciones, así como sus competencias), y en las relaciones con la misma Corporación Municipal y las empresas privadas (Docóla, 1996). De hecho, estas discusiones determinaron que la ordenanza que definió las funciones del Ingeniero Municipal se redactara recién en junio de 1873. En líneas generales, a partir de entonces, la responsabilidad de lo que se construya en la ciudad será del Ingeniero Municipal.

Art. 2º: Son deberes y atribuciones de este empleado: la delineación y amojonamiento de la ciudad, con arreglo a las ordenanzas y planos sancionados por este Concejo; la delineación de los edificios, tapiales, cercos y veredas urbanas, así como la ubicación de las quintas, charcas y caminos vecinales (...) la nivelación de la ciudad y sus adyacencias (...) Art. 3º: La construcción del empedrado está bajo la dirección y responsabilidad del IM y asociado para la Comisión de Obras Públicas del Consejo Ejecutor (...) Art. 4º: *Todas las obras públicas que se construyan en el Municipio estarán bajo la vigilancia e inspección del IM, y las que se proyecten en la Municipalidad no se podrán resolver sin antes tomar en consideración el dictamen o informe de este empleado*⁴⁹.

Desde su rol como Ingeniero Municipal realiza trabajos de diversa escala, desde la delineación de la ciudad según la Ordenanza promovida por el municipal Coll en 1873⁵⁰, hasta el proyecto de las letrinas para el nuevo mercado. Además, realiza permanentemente delineaciones parciales, amojonamientos, apertura de calles, bajadas y caminos rurales. Silvia Dócola (1996) destaca su permanencia en la función pública en un contexto de

⁴⁹ Ordenanza nº 10 del 16 de junio de 1873: *Deberes y atribuciones del Ingeniero Municipal*, Notas del Consejo Ejecutor y Ordenanzas del Consejo Deliberante, Archivo Municipal de Rosario, tomo I: 0114834-06. Las cursivas son nuestras.

⁵⁰ El primer plan de ensanche para la ciudad fue presentado al Concejo Deliberante por el concejal Juan Coll el 15 de febrero de 1873 y aprobado poco tiempo después en ese mismo año. Estos primeros planes que surgen en las últimas décadas del siglo XIX son presentados como planes de delineación y tienen la intención de ordenar la ciudad. A partir de la propuesta de Coll se elabora un plano que “expresó una clara voluntad de ordenamiento del territorio, definiendo el patrón organizativo en cuatro zonas: sección *ciudad* que era el centro edificado hasta los actuales bulevares Pellegrini y Oroño; sección *extramuros* para la posible extensión de esa área urbanizada hasta lo que hoy serían 27 de Febrero y Francia; sección *suburbios* para el área rural circundante y *el bajo* que era lo que estaba debajo de la barranca...”, ver: AA.VV, *Plan urbano Rosario 2007-2017*, Rosario, 2011. Publicación dirigida por el Intendente Municipal, Ing. Miguel Lifschitz y la Secretaria de Planeamiento, Arq. Mirta Levin. Disponible en la web: http://www.rosario.gov.ar/ArchivosWeb/pur/pur_i_ii.pdf, p. 17.

intensa inestabilidad de otros empleados públicos. Según su apreciación, resulta evidente la necesidad de un técnico en el Municipio.

Esta necesidad advertida por Silvia Dócola, será recurrente a lo largo de todo nuestro período. En este sentido, Nicolás Grondona inaugura la relación entre los “técnicos”, cuya especialización irá complejizando el panorama, y el monumento a la bandera, relación que sólo se verá evidentemente interrumpida en el caso de la obra proyectada por Lola Mora.

El doble monumento pensado por el Ingeniero Municipal.

Para 1872, como hemos venido adelantando, Nicolás Grondona propone el primer monumento a la bandera para Rosario. El folleto mediante el que hace conocido su proyecto está fechado el 15 de agosto y se titula “Ciudad del Rosario de Santa Fe. Monumento Conmemorativo a la bandera nacional Argentina”⁵¹. Este tipo de publicación era más común que circulara durante la inauguración de la obra, pero en este caso Grondona lo pensó como una oportunidad de presentar el monumento a posibles suscriptores. Sin embargo, su contenido se corresponde con lo que sostiene Gutiérrez Viñuales respecto de aquéllos que son entregados en ocasión de la fiesta inaugural. De acuerdo a este autor, los folletos “cumplían con el doble objetivo de alcanzar una alta difusión en la sociedad de la época, a la vez que dejar testimonio para la posteridad del proceso de glorificación”. Al mismo tiempo, se “se caracterizaban en la mayor parte de los casos por el hecho de que el porcentaje de referencias al monumento en sí y al artista encargado de realizarlo, era poco menos que nula, dedicándose amplios capítulos a la personalidad del conmemorado y, también, a transcribir largas listas de instituciones y personas suscriptoras” (Gutiérrez Viñuales, 2004: 46).

⁵¹ Más adelante anotaremos diversas pistas que demuestran, por un lado, la urgencia del Ingeniero Municipal de comenzar la obra lo antes posible y, por otro, la necesidad de ir cumpliendo con los requisitos y normas obligatorias para la construcción de un monumento. En relación con estas cuestiones, Andrés Ivern sostiene como una de sus hipótesis principales, que el folleto - que si bien aparece con la fecha del 15 de agosto de 1872 - habría estado antedatado y en realidad es parte de las aclaraciones que Nicolás Grondona va elaborando e incorporando sobre la marcha. Dice Ivern: “incluimos en lo que calificamos de aclaraciones posteriores, el propio folleto oficial fechado su texto el 15 de agosto de 1872 y que consideramos antedatado, ya que en las suspicacias aparecidas y en las respuestas de Grondona a ellas, nada se menciona de la impresión de esta publicación de cuya existencia en la imprenta pudo haberse hablado para señalar que allí se contenían por anticipado las aclaraciones que parecían pedirse. Para nosotros es evidente que la publicación de este folleto se decidió con posterioridad, para conferir la seriedad que se venía requiriendo, a la erección del monumento y sobre todo a la colecta de fondos por suscripción, vale decir, a una segunda etapa formal, en la que precisamente naufragaría la iniciativa que murió en el silencio. También creemos que Grondona lo editara a su costa pues no hemos hallado rastro de este gasto en los archivos municipales ni en los particulares, tributarios en cierto modo y materialmente en parte, del municipal y de su inconcebible dispersión. También veremos desaparecer, al transcurrir los días, la idea del retrato en busto de Belgrano colocado en una distancia proporcional” (Ivern, 1969: 19-20).

En el caso del que nos proponemos analizar a continuación, el Ingeniero Municipal no se ocupa ni de los técnicos encargados para su construcción y, mucho menos, del artista que sería el encargado de realizar la escultura alegórica destinada para la pirámide que se ubicaría en la costa rosarina. De lo que sí se ocupa extensamente es de argumentar históricamente la necesidad de construir este monumento conmemorativo del paso de Belgrano por Rosario. En consecuencia, lo primero que observamos cuando comenzamos la lectura del mismo, es la figura del héroe, del prócer, de Belgrano. Inmediatamente, el escudo de la ciudad de Rosario. Ambas imágenes sintetizan, en sentido literario, los héroes del folleto publicado por el Ingeniero Municipal: Belgrano, Rosario y la relación entre ambos: la bandera.

El comienzo del folleto es un epígrafe largo con la ordenanza del 4 de mayo de 1862 de aprobación del escudo de las armas de la Municipalidad, en la que se puede leer un primer relato de Rosario como cuna de la bandera. Con este comienzo, el autor anticipa la preponderancia que el acontecimiento de la creación de la bandera a orillas del Río Paraná debería adquirir para la ciudad. El escudo se había establecido en 1862, a diez años de la declaración de Rosario como ciudad y cincuenta años después de febrero de 1812, por lo que en él ocupan un lugar sobresaliente la bandera y su creador.

En el primer apartado del folleto, que se titula “La bandera nacional argentina”, Grondona describe la propia historia de la enseña patria – poniendo énfasis en la estadía de Belgrano en Rosario –, combinando apreciaciones personales y cita de documentos⁵². De este modo, recién en la página veintiuno del folleto llegamos al “Monumento Conmemorativo” que se pretende construir, apartado que comienza con la descripción de las dos pirámides que recordarían el emplazamiento de las baterías *Libertad* e *Independencia*⁵³. De acuerdo a la propuesta, la construcción comenzaría con la pirámide

⁵²Como un adelanto de lo que veremos en el próximo apartado, debemos aclarar que no podríamos asegurar la autoría de los párrafos que organizan la información, pero asumimos que el Ingeniero estuvo al tanto y acordó con ellos.

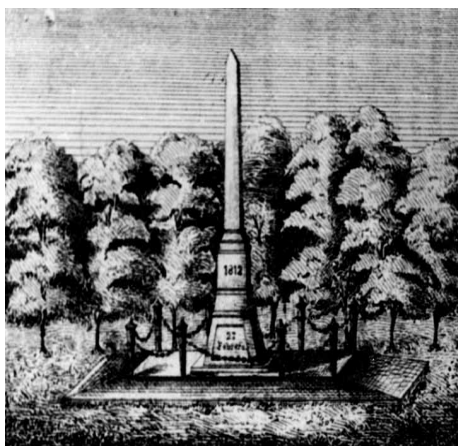
⁵³ Como veremos en los capítulos que siguen, y debido a la coyuntura a nivel nacional que acompañó las inquietudes por generar un discurso histórico homogéneo y determinar los lugares relevantes para rememorar el pasado de la nación, recién se determina legalmente el sitio histórico de las baterías en 1942, cuando ya existía la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. El 4 de febrero, y atento a lo dispuesto por la Ley 12.665, se dispuso que se declare sitio histórico a la batería Independencia, “en Rosario, donde fue izada por primera vez la bandera nacional” (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina. Año V, n° 24. Febrero de 1942. Edición Mensual, Dirección General de Informaciones y Biblioteca Las Heras, Buenos Aires).

Sin embargo, para aquel entonces, desde Rosario ya se sabía que la bandera había sido izada por primera vez en la batería *Libertad*, esta sí ubicada en la ciudad. Más adelante haremos referencia al estudio realizado en 1898. Dos cosas, primero que esto muestra una urgencia desde el organismo estatal que se forma en 1938 (la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos) de determinar los sitios históricos; segundo, que no se oían o tenían en cuenta las determinaciones locales al respecto.

ubicada en la isla⁵⁴, y ambos monumentos quedarían inaugurados el 27 de febrero de 1873⁵⁵.

El primer monumento ubicado frente a la ciudad, sería más simple y austero que el que se pretendía para Rosario:

La Pirámide destinada a conmemorar la batería Independencia será simple y de figura egipcia, tendrá una elevación total de 7 varas (casi seis metros) (Art. 2º, p. 21).



ANÓNIMO, *Pirámide colocada en la isla de El Espinillo*, Dibujo, Rosario s/f.⁵⁶

Se trataba de una pirámide con dos pedestales. En el superior que, como el resto del monumento, estaba simplemente revocado y blanqueado, en cuyo frente se consignaba el año 1812. En el inferior, que servía de base, tenía tres de sus frentes revestidos con baldosas, a manera de mosaicos, y el cuarto, con una lápida de mármol gris bajo otra de mármol blanco en la que se indicaba que allí existía la batería Independencia (p. 21). El conjunto tenía a su alrededor un escalón de mármol blanco, una vereda de baldosas y un

⁵⁴ Respecto a la batería *Independencia*, ubicada en la isla frente a Rosario, Andrés Ivern sostiene que “ese lugar, impreciso tal vez por el corrimiento que las aguas determinan, pero direccionalmente ineludible puesto que siempre se indicó *en la isla que está enfrente*, es lugar histórico. (...) Ese lugar, es histórico aunque no haya sido el del primer enarbolamiento y sí, sólo, el del emplazamiento de la primera de las dos baterías mandadas a construir por Belgrano, lo cual no se discute. Y a ello se suma que es histórico por haberse erigido allí el primer monumento a la Bandera en 1872” (Ivern, 1969: 10). Andrés Ivern escribe esta reflexión en 1969, lo cual muestra dos cuestiones interesantes. Primero, que a pesar de su exhaustividad en relación a los documentos y archivos, se permite afirmar que el lugar preciso de la batería Independencia es ese, ya que *siempre se indicó* que estaba ubicada *en la isla que está en frente*. En segundo término, para 1969, el sitio es histórico también porque fue el lugar donde se construyó el primer monumento a la bandera. Es decir, que para este momento, el éxito del monumento inaugurado en 1957, hace valorar la historia de los proyectos que lo antecedieron.

⁵⁵ Sobre el optimismo respecto a la fecha de inauguración, ya que se trataba de sólo unos meses luego de haber sido presentado el folleto, Gschwind reflexiona que “puede notarse que los entusiastas rosarinos contaban con poder realizar la obra en pocos meses y fijaban por anticipado la fecha de la inauguración” (Gschwind, 1942: 13). Como mencionamos algunas líneas arriba, para Ivern, no existiría tal entusiasmo, ya que el folleto estaría antedatado, es decir que se pudo haber escrito una vez levantado el monumento de la isla.

⁵⁶ Esta imagen se reproduce en mapas elaborados por Grondona y en el manual de Geografía Argentina de 1876.

escalón empedrado. Estaba cercado, además, por una cadena enganchada a ocho postes de hierro con forma de cañón, en los que estaban grabados los nombres San Martín, Belgrano, Viamonte, Alvear, Lavalle, Dorrego, Brown, Balcarce y Lamadrid.

En líneas generales, se trataba de un monumento discreto, quizás por el lugar al que está destinado, que no contaría con gran cantidad de visitantes, y también por lo dificultoso que resultaba el traslado de materiales a la isla (sumados a los problemas generales en la construcción de monumentos durante este período). Por otra parte, este tipo de pedestales son parte del diseño de los monumentos clásicos en diferentes coyunturas. En este caso, la diferencia es que no se ubica sobre el pedestal ni una alegoría ni un prócer, sino que simplemente se queda en un diseño clásico piramidal⁵⁷. Este austero monumento será, finalmente, el único que se construya.

Prosiguiendo con la lectura del folleto, cuando se ocupa de describir el monumento que debería ubicarse en la costa rosarina, el Ingeniero Municipal realiza una operación que no había creído necesaria para el caso anterior, quizás porque la precisión era mucho menos probable debido a la geografía de la isla. En el primer artículo destinado a describir el monumento a la batería *Libertad*, Grondona define el sitio histórico de su ubicación:

ocupará la meseta que forma la barranca situada en la nueva bajada de Santa Fé, entre las calles 25 de Diciembre al Oeste, la bajada de Santa Fé al Sur, y el río Paraná al Norte y Este; punto donde fueron encontradas en las últimas excavaciones practicadas, los proyectiles enemigos que bautizaron el glorioso pabellón argentino (Art. 3º, p. 21).

Como veremos más adelante, los proyectiles mencionados corresponden a enfrentamientos posteriores a febrero de 1812. Además, la definición del sitio que ocupaba la batería *Libertad* será retomada en 1898, de lo cual podemos deducir que esta precisión de 1872 no queda fijada en el espacio urbano.

Una vez realizada esta salvedad, se procede a la descripción de la obra, la cual tendría también forma de pirámide, respondiendo a la costumbre de la época, y se compondría

⁵⁷ Analizando la función del pedestal en los monumentos destinados al espacio público, Gutiérrez Viñuales marca algunas diferencias en relación a los contextos. Para las estatuas levantadas durante el siglo XIX, los pedestales constituían los altares que sostenían al héroe y, en el que se colocaban los textos alusivos, los relieves historiados y las alegorías. Estos pedestales, generalmente, se asignaban a un arquitecto (local o no) y no al artista. En un segundo momento pedestal y estatua comienzan lentamente a fusionarse, y también se produce paulatinamente la *huida del pedestal*, “con el avance de un pie del representado fuera del pedestal, y más tarde directamente con el descenso de la figura desde las alturas, colocándose más cerca del espectador”. Finalmente, sobrevendría la *pérdida del pedestal*, “donde ya la supervivencia del mismo se hace innecesaria tanto por voluntad del escultor de acercar su obra al espectador como por hacerse prescindible en cuanto a significación simbólica, poniéndose fin a la existencia del *zócalo parlante* con sus relieves e inscripciones alusivos” (Gutiérrez Viñuales, 2004: 29).

de cuatro partes distintas: base, pedestal, fuste y estatua. La base estaría revestida de mármol con dos escaleras a manera de mirador rodeado de rejas y con candelabros en las esquinas. En este caso, el monumento mediría unas once varas y media (casi diez metros), bastante más alto que el que se construyó en la isla, lo cual marca la diferencia de importancia que se otorgaba a ambos monumentos. Teniendo en cuenta las ocupaciones de Grondona es posible que pretendiera brindar a Rosario de un monumento digno de ser visitado, quizás pensando en una oportunidad turística, o como plantea Silvia Dócola (2010) a modo de hipótesis, quizás buscara instalarse como constructor de monumentos en una coyuntura por demás de propicia.

Respecto a la capacidad que tenía Nicolás Grondona para mostrar a Rosario como merecedora de un gran monumento y presentar a la ciudad como digna de ser visitada, recordemos su profesión de geógrafo, dibujante de mapas y planos. En este sentido, el Ingeniero Municipal conocía extensamente las posibilidades de la región donde estaba ubicada la ciudad y, por consiguiente, las cualidades de su suelo y su clima. Si bien parecería innecesario incorporar este tipo de información en el folleto donde se informa las características del monumento, el Ingeniero hizo lo propio quizás pensando en que cuando se solicitasen fondos para la construcción se los buscaría en localidades y provincias alejadas. En una reedición del folleto de Grondona encargada por la Academia Nacional de la Historia en 1943⁵⁸ se incorpora esta hoja final, donde, a partir de su contenido, podemos inferir que fue escrita en 1872⁵⁹. Allí también destaca los beneficios del puerto de Rosario⁶⁰, la limpieza y el orden de la ciudad, el alumbrado eficiente de sus

⁵⁸ *Monumento conmemorativo a la bandera nacional argentina*, ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA. Publicaciones de la filial Rosario, N° 10. Imprenta Rowanos, Rosario, 1943.

⁵⁹ En la primera página del folleto, en una nota aclaratoria a cargo de la Academia Nacional de la Historia se especifica que “la reimpresión se hace respetando el texto y la ortografía del folleto original de 1872, que ha sido facilitado a la filial por el Director del Museo Histórico Provincial de esta ciudad, Académico Dr. Julio Marc. Rosario, mayo de 1943” (Grondona, 1943, s/n) Si bien en la edición que habíamos consultado de 1872 en la Biblioteca Argentina de Rosario *Juan Álvarez* no está la última página a la que venimos haciendo referencia, entendemos que pudo ser agregada – ya que tiene otra tipografía y formato – para ser presentada con los pedidos de fondos. Por otra parte, además de la nota aclaratoria a cargo de la Academia, en el contenido de la página informativa se percibe que fue escrita en 1872, ya que, por ejemplo, se refiere a la colonia de “Nueva Italia” (actual Granadero Baigorria) que lleva ese nombre solamente hasta 1884, cuando con la llegada del ferrocarril comienza a llamarse Paganini. Además se refiere a la colonia “Jesús María” (actual Puerto General San Martín), la cual cambia su nombre en 1892 a “Kirktown”. Sobre el origen de los nombres de las localidades de la provincia de Santa Fe se puede revisar Bellezze (2011).

⁶⁰ “[El puerto] es formado por una playa de figura circular que hace una hermosa bahía fluvial donde los buques están en perfecta seguridad cualquier sea el viento que sople, presenta de consiguiente la ventaja que los trabajos de embarque y desembarque no deben ser interrumpidos en ninguna época de malos tiempos. A mas, el río Paraná en aquella localidad es muy profundo y puede recibir cualquier buque de ultramar. (...) El Rosario es la tercer plaza comercial de la Región del Plata, dista 80 leguas de Buenos Aires, 120 de Montevideo, 140 del Océano Atlántico; su posición topográfica sobre el Paraná hace de su puerto el Emporio natural de todos los países Argentinos del Norte” (Grondona, 1943: s/n). En este párrafo

calles y la arquitectura elegante de sus edificios. Además, registra el número de iglesias, hospitales, escuelas, mercados, teatros, bancos, fábricas, casas comerciales, periódicos, etc. Se destaca también a la plaza principal como “punto de reunión de la sociedad elegante” (Grondona, 1943: s/n). Hacia el final, recalca que desde la ciudad sale el Ferrocarril Central Argentino, que va hacia el Norte y el Oeste del país, y que “están a la vigilia de establecerse otras dos líneas” (Grondona, 1943: s/n). De este modo, el flamante Ingeniero Municipal da cuenta de las cualidades de Rosario en la actualidad, y también sus potencialidades de convertirse en una gran ciudad, tanto para visitar como para instalarse definitivamente en ella. Aparecen, como mencionáramos en el primer apartado, el puerto, el ferrocarril y la plaza 25 de mayo como lugares destacables de la ciudad en este contexto.

Retomando la descripción de la pirámide diseñada para la costa rosarina, el pedestal estaría revestido en mármol, como el fuste que soportaba una estatua también de mármol con la figura de la Victoria coronada por la Bandera Nacional. La imagen de la “victoria alada” o “victoria de Samotracia”, que refiere a una victoria militar y cuyas alas simbolizan la libertad que emprende el vuelo, es conocida y difundida por esos años y, por consiguiente, utilizada en los monumentos. Descubierta en 1863, esta escultura tuvo una fama considerable gracias a la multiplicidad de textos laudatorios y también a sus reproducciones. La obra adquiere un estatus definitivo como gran obra de arte luego de ser colocada en la escalera Daru en el Museo del Louvre, lugar que sigue ocupando (Gallipoli, 2018).



FLEUTI, Eduardo, *Litografía que acompañaba al primer proyecto de monumento*, Rosario, s/f.

se puede observar una vez más la preponderancia del puerto de Rosario en estas primeras décadas de la ciudad, ligado directamente con el crecimiento y la prosperidad.

Tanto la obra pensada para Rosario, como la destinada a la isla, respondían a las tendencias de la época. De acuerdo a Gutiérrez Viñuales, las columnas, obeliscos y pirámides constituyeron para América, un “recurso topológico conmemorativo” vinculado con la celebración de la Independencia que mantuvo su vigencia desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siguiente (Gutiérrez Viñuales, 2004: 127)⁶¹.

Retomando la lectura del folleto, recién en los últimos artículos (que corresponden al tercer apartado “Construcción del Monumento”) nombra a la Municipalidad, organismo del que forma parte, afirmando que durante “el curso de su construcción la obra se hallará bajo la inmediata vigilancia de la Comisión de Obras Públicas” y una vez terminado el monumento quedará bajo vigilancia del Municipio y recién entonces este organismo “nombrará una comisión de sus miembros para que revise y legalice los gastos invertidos en la obra” (Art. 8° y 9°, pp. 27 y 28).

En el mismo apartado, Grondona propone que el monumento se levante “por medio de una suscripción, abierta en todos los Municipios y Redacciones de Periódicos de la República Argentina” (Art. 1°, p. 27)⁶². A los suscriptores se les enviaría el folleto explicativo acompañado de una litografía del monumento a construirse en la ciudad de Rosario y, como una recompensa especial, sus nombres serían publicados por “toda la prensa argentina” (Art. 6°, p. 27).

⁶¹ En Argentina, a la pirámide de mayo se le incorpora la alegoría de la Libertad - parte de una trilogía muy difundida en los monumentos con la victoria y la república - en 1857 con las modificaciones introducidas por Priliadiano de Puyerradón. “La representación de la libertad efectivamente moldeada en cemento por Dubourdieu coincide con la mayoría de las representaciones que se sucederán en monumentos públicos durante todo el siglo XIX. Las mismas son figuras femeninas investidas con atributos que refieren tanto a la victoria como a la república y a la libertad. La similitud, cuando no la identidad total, de los atributos de estas tres alegorías promueven la confusión a la hora de denominar a la alegoría. Hay quienes la consideran una alegoría de la república cuando otros ven la alegoría de la libertad o las dos alegorías simultáneamente encarnadas en una figura” (Lázara, 2010: 15) Sobre la difusión de los tipos de la Revolución Francesa en el Río de la Plata, los cuales incluyen las alegorías mencionadas, ver: Burucúa y otros, 1990.

Una de las referencias más conocidas de la victoria alada en América Latina es la del monumento o pirámide de la Independencia de México, ubicado en una de las glorietas del Paseo de la Reforma en la Ciudad de México e inaugurado por Porfirio Díaz en 1910 para festejar el Centenario de la Independencia. Más próximo al período que estamos trabajando en estas páginas, el monumento al Combate del 2 de mayo de 1866, ubicado en el “Óvalo de la Reina” en la ciudad de Lima, fue inaugurado en 1874.

⁶² Las suscripciones serán una constante en todos los intentos de construcción del monumento a la bandera. En líneas generales, este mecanismo contiene la intención de que los ciudadanos se sientan parte del homenaje que se están rindiendo a un personaje o acontecimiento sobresaliente para la comunidad. En este sentido, y tal como destaca Gutiérrez Viñuales, la suma de dinero que efectivamente donaba el ciudadano no era lo importante. De hecho, “lo habitual era que las sumas que se donaban fueran disparejas, debiendo completar la institución oficial o privada que hubiera convocado dicha suscripción el dinero restante. Para hacer más evidente aquella integración se utilizaron los términos de *suscripción popular* o *suscripción nacional* que proporcionaba un efecto más envolvente y significativo” (Gutiérrez Viñuales, 2004: 48).

Para hacer efectiva la recolección de colaboraciones, Grondona escribió el 1° de septiembre una carta que sería enviada a los gobiernos de las provincias apelando “a su patriotismo”.

Apelamos a vuestro patriotismo afín de poder levantar en el punto donde se enarboló la y saludó por primera vez a la Bandera Nacional, un Monumento conmemorativo, y grabar en él los nombres gloriosos de los ilustres argentinos que dieron esplendor, libertad e independencia a su patria. Contamos con vuestro concurso⁶³.

De acuerdo a la cronología que elabora Ivern, los materiales comienzan a trasladarse a la isla el día 10 de septiembre, y al día siguiente se dirige a la Corporación Municipal pidiendo autorización para realizar la suscripción

con el objeto de pedir el permiso correspondiente para levantar una suscripción popular a fin de erigir dos monumentos conmemorativos, en los puntos donde se enarboló y saludó por vez primera la Bandera nacional (Citado en Ivern, 1969: 24)⁶⁴.

El pedido de autorización para la a suscripción – que se produce un día después de que comenzaran a llevarse los materiales a la isla – no era un deseo de Grondona, sino que se trataba de una obligación para realizar obras de estas características. De acuerdo a la Ordenanza n°26 del año 1862, “ninguna sociedad o persona” podía levantar suscripciones para obras públicas sin el permiso de la Municipalidad. Por lo tanto, se torna evidente que Grondona había comenzado a proyectar su monumento sin tener en cuenta las ordenanzas que estipulaba la Corporación para la que trabajaba.

De acuerdo a una extensa nota titulada “Monumento conmemorativo a la bandera nacional” aparecida el 1° de octubre de 1872 en el diario *La Capital*, para esta fecha la pirámide de la isla ya estaría en pie y con pocas diferencias respecto a la propuesta detallada en el folleto, “la Pirámide *construida* en la isla es simple y de forma Egipcia” (*La Capital*, 01/10/1872) ⁶⁵. Sin embargo, si bien por los tiempos verbales, parecería que

⁶³ La nota impresa se encuentra en la Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario “Julio Marc” (Caja Monumento a la Bandera).

⁶⁴ En nota al pie Ivern aclara que el original se encuentra en poder de Wladimir Mikielevich, en el libro de solicitudes correspondiente a los años 1865 – 1878.

⁶⁵ La nota completa reproduce exactamente lo que se describía en el folleto respecto a las dimensiones, pero incorpora la descripción de las inscripciones, sobre estas cuestiones ampliaremos el análisis en el apartado que sigue (*La Capital*, 01/10/1872). Respecto a la propuesta del folleto, vemos que la pirámide pasa a tener 9 varas en lugar de las 7 expresadas en agosto.

la pirámide ya estaba construida para esta fecha, en una nota que sale al día siguiente aparece como pronta “a terminarse”⁶⁶.

Retomando la nota del 1° de octubre, allí también se presenta el presupuesto, las donaciones y el nombre de los donantes que colaboraron con la pirámide construida:

1° La empresa del empedrado de la ciudad del Sr. Dr. Don Ramón Olascoaga, suministra gratuitamente las piedras para empedrar las 128 varas cuadradas de empedrado, y los maestros de la misma empresa, Señores Luis Bernasconi, Bernardo Morro, Santiago Persénico, Domingo Ballerino y Luis Gundoni la empiedran también gratuitamente. 2° El Sr. R. M. Ross, funde y da el hierro gratis para nueve postes en figura de cañón, y los Sres. Rezia y Sala regalan la cadena que debe ligar entre sí la baranda. 3° El Señor Don Antonio Dulbeno, pinta, broncea y barniza gratuitamente, dando el material, la baranda y números de las épocas. 4° El Sr. Don Natalio Ricardoni regala los tirantes y estacones para las veredas. 5° Los marmoleros Monti Hnos. reducen el presupuesto de los mármoles y lápidas de 197 pesos a 140. 6° El maestro albañil Don Pablo Boggio, constructor de la Pirámide, reduce el presupuesto de 450 a 400 pesos. 7° La empresa de Martí y Figueras constructores de la vereda y revestimiento de baldosas imitación a mosaico, reducen el presupuesto de 104, 68 a 64, 48. 8° El Señor Miguel Solazzi, reduce de 50 pesos a 30 los transportes de materiales a la isla. 9° El Sr. Don Santiago Caccia reduce de 24 pesos a 15 el presupuesto de los números que deben marcar las épocas” (*La Capital*, 01/10/1872)⁶⁷.

⁶⁶ “Seguramente que hará época en el Rosario la espléndida fiesta que se promete con motivo de la inauguración que en breve tendrá lugar en la isla de en frente de la Columna, cuya obra está al terminarse. Es este un monumento destinado a recordar a las generaciones futuras una de tantas glorias que la patria Argentina registra en sus anales. Es nuestro deber acudir a ese solemne acto y regar agrupados con una lágrima de emoción aquel precioso terreno que nuestros padres regaron generosamente con su sangre, y en donde tantos corazones latieron de valor y entusiasmo, debemos correr allí mismo las patriotas inspiraciones que animaron a nuestros mayores. Estas consideraciones y la circunstancia de ser aquel un paraje tan pintoresco y delicioso, nos hacen creer que será esta fiesta tan concurrida y completa, que constituirá un gran acontecimiento” (*La Capital*, 02/10/1872).

⁶⁷ Tanto Andrés Ivern, como Jorge Gschwind reproducen total o parcialmente esta lista que aparece en el diario *La Capital*, poniendo énfasis en alguno de los colaboradores. Gschwind, miembro de la filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia, ofrece una conferencia el día 18 de mayo de 1940, y allí sostiene que el monumento de la isla tuvo un costo 1.470,68 pesos, de los cuales sólo se llegó a cubrir con donaciones la suma de 751 pesos. El mismo autor destaca que la Empresa de Empedrado de D. Ramón Olascoaga donó la piedra necesaria y parte de sus empleados trabajaron sin cargo. Además, los señores Rezia y Sala, donaron la cadena para unir los postes donados por Mister Ross. Por su parte, Alberto Dulbeco pintó y bronceó gratuitamente las partes componentes de la pirámide, mientras que Natalio Ricardone donó los tirantes y estacones para las veredas (Gschwind, 1942: 11-12). Por su parte, Andrés Ivern se ocupa de nombrar a todos los involucrados en la realización de la obra, de los cuales se destaca el constructor Pablo Boggio (Maestro Albañil), Mister Ross, quien donó el hierro y se encargó de la fundición gratuita de los

Antes de finalizar esta extensa nota del 1º de octubre de 1872, se agrega una aclaración final donde se explica el modo en que se organizarán las suscripciones:

Queda establecido por el programa de la obra, que esta se hace por medio de una suscripción voluntaria: los señores que quieran contribuir a ella no tienen otra obligación que pagar dos pesos mensuales por el espacio de seis meses, los que desasen dar más de la suma establecida, la dirigirá a la Comisión administrativa y los que no quisiesen contribuir devolverán el cuadro que se les remitió. Los nombres de los suscriptores, se publicarán por la prensa como está establecido (*La Capital*, 01/10/1872).

De todo lo publicado por *La Capital* el 1º de octubre, se pueden realizar diversas comprobaciones sobre las desprolijidades que giraron en torno al monumento proyectado por Grondona. Destacamos dos: primero, se presentó el presupuesto luego de comenzar y avanzar con la obra de la isla; segundo, se publicó la convocatoria para la suscripción en la misma nota en que aparecen los colaboradores. Respecto a esto último, como adelantamos anteriormente, la publicación de los nombres en el diario implicaba que se publicarían también los de aquellos que participarían a partir de la convocatoria. Esta era una práctica bastante común y, en última instancia, era el objetivo final de las suscripciones: dar la idea de que la sociedad colaboraba y participaba en el deseo del homenaje que subyacía en el monumento.

Si miramos hacia atrás, la primera alusión del monumento que aparece en el diario *La Capital* es del 5 de septiembre de 1872. Se trata de un apartado titulado “Monumento a Belgrano” y, más allá de la descripción de la obra a realizarse, lo más sobresaliente es el afecto con el que se habla de su impulsor, resaltando su inteligencia y su interés por los estudios históricos.

Nuestro inteligente amigo don Nicolás Grondona, tan conocido por sus conocimientos profesionales como ingeniero y por su entusiasmo hacia los estudios históricos de la República Argentina, se propone realizar un sentimiento eminente, erigiendo un grandioso conmemoratorio de las glorias argentinas, tributado a Belgrano. Este monumento deberá ser levantado en el lugar que estuvo colocada la batería “Libertad”, con la que defendió el ilustre Capitán, el pasaje del Río (...) y en cuya ocasión inició los colores que han servido para formar nuestra bandera nacional, glorificada con la historia de nuestros triunfos y el amor de sus hijos. El

postes en forma de cañones que adornaban la entrada del monumento, y los Hermanos Monti, quienes donaron la lápida que coronaba el monumento (Ivern, 1969: 42 y siguientes)

general Belgrano recordó que en ese momento los patriotas que iniciaron el movimiento de 1810 se pusieron un distintivo azul y blanco para reconocerse; y tomando por emblema nacional ese distintivo revolucionario izó la bandera y la saludó. Este acto espontáneo mereció la censura de la Junta de Gobierno, pero al fin fue consagrado por el voto nacional. En ese lugar, pues, debe erigirse el monumento.⁶⁸

Andrés Ivern cita completa esta nota aparecida en el matutino local y la utiliza como punto de partida para exponer algunas contradicciones respecto a fechas y diseño del monumento propuesto por Grondona. En primer lugar, sostiene que para este momento es evidente la indefinición respecto a lo que se estaba por construir, ya que el título de la nota es “Monumento a Belgrano”, cuando en realidad se trataba de marcar el sitio histórico del primer izamiento de la bandera argentina. Por otra parte, la supuesta precisión de un lugar histórico único (la barranca) y un solo monumento, cuando en realidad el proyecto incluía dos monumentos y la marcación de dos lugares históricos (Ivern, 1969: 19). Cabe aclarar que no sólo coincidimos con la observación de Ivern, sino que también debemos marcar la distancia que existe en menos de un mes de presentar un “Monumento a Belgrano” y luego un “Monumento conmemorativo a la bandera nacional”.

Por otra parte, si bien la nota aparecida en *La Capital* el día 5 de septiembre es la primera aparición pública de la obra, en el mismo texto de Ivern y en la reedición del folleto de Nicolás Grondona a cargo de la Academia Nacional de la Historia en 1943, aparece la reproducción de la nota del día 1º de septiembre a la que hicimos referencia, y que Grondona habría enviado a las autoridades de diferentes provincias pidiendo recursos para llevar a cabo su obra. Estas desprolijidades en relación a las fechas y, como veremos más adelante, a los requisitos para la construcción de monumentos, demuestran la urgencia de poblar a la joven de ciudad de las obras de arte público que escaseaban. Por otro lado, se demuestra también la urgencia de Grondona en ser él quien marque el sitio histórico del primer izamiento de la bandera nacional con un monumento.

⁶⁸ Sigue la descripción: “La forma es piramidal y contiene esculpidos los nombres de las grandes batallas en sus cuatro fases. En una distancia proporcional está puesto en relieve el retrato en busto del General Belgrano, y el basamento está formado con escalinatas majestuosas y elegantes. El cuadro en que está trazado el pensamiento merece ser conocido del público: es una hermosa interpretación del pensamiento. Estamos ciertos que el sentimiento y la dignidad Nacional le ha de acompañar y le ha de ayudar a realizar su bella concepción y el Congreso mismo debe tomar parte con generosa protección hacia tan felices ideas” (*La capital*, 05/10/1872. 2. Las cursivas son nuestras.)

En el marco de estas desprolijidades también, el mismo 1º de septiembre, de acuerdo a lo que consigna Jorge Gschwind, el Ingeniero Municipal se había dirigido al Consejo Ejecutor informando que

en varios vecinos de esta ciudad ha surgido la idea de levantar dos monumentos conmemorativos en los puntos donde se enarboló y saludó por primera vez el glorioso pabellón argentino⁶⁹.

La misma nota, de acuerdo a lo consignado por Andrés Ivern, fue dirigida al Consejo Ejecutor el día 6 de septiembre

(...) La bandera argentina, señor presidente, nació en Rosario, *tuvo su cuna* en la batería de “La Libertad” que se hallaba ubicada en la nueva bajada de Santa Fe y fue saludada por la primera vez, por la batería “Independencia”, que estaba situada en la isla que se halla enfrente de esta ciudad. (...) Nuestro objeto es levantar un monumento conmemorativo a la Bandera Nacional y a los grandes argentinos que la hicieron grande, por medio de una suscripción voluntaria popular, pero que nada tenga de carácter oficial. No puede olvidarse señor presidente que el estandarte argentino la flameó victorioso en los mil combates de la guerra de la Independencia, patrocinó la emancipación de la América Española y es hoy emblema de las armas municipales de esta ciudad y el representante orgulloso de la nacionalidad argentina (Ivern, 1969: 22-23. Las cursivas son nuestras)⁷⁰.

El 11 del mismo mes, esta nota se reproduce en el diario *La Capital*, sólo con la incorporación errónea del año en que fue izada por primera vez la bandera argentina⁷¹. Es posible que este escrito de Grondona sea uno de los primeros en los que aparece la expresión “cuna de la bandera”, lo cual marca el comienzo de un largo camino hasta concretar el monumento. Por lo demás, en esta nota también se observa una clara

⁶⁹ Gschwind cita sólo este párrafo (1942: 7), y propone esta nota como la primera información que tenemos sobre este monumento proyectado.

⁷⁰ De acuerdo a lo que consigna en nota al pie Andrés Ivern, “el documento transcrito está en el legajo 268 del Archivo del Consejo Ejecutor, tomo existente en el domicilio del Señor Wladimir Mikielevich y su texto, fechado el 6 de septiembre apareció en *La Capital* del 11 de septiembre” (Ivern; 1969: 23). Esta nota, que de acuerdo a su rastreo está fechada el 6 de septiembre, le sirve para reflexionar en torno al vínculo real que habría existido entre la Corporación Municipal y el proyecto de monumento a la bandera. En este sentido, llega a afirmar que no “hemos podido encontrar los planos que Grondona decía acompañar en su nota del 6 de septiembre dirigida a la Corporación Municipal, ni otros elementos que adjuntaba. Pero tampoco constancias de que sus presentaciones, o el asunto, siquiera fuese de oídas, hubiese interesado a los señores Municipales para tratarlo oficialmente. (...) Por ahora, tras paciente rastreo en las actas, podemos afirmar que el “mundo oficial” no aparece enterado oficialmente de esta obra privada que buscaba su aproximación a posteriori, para legalizarse” (Ivern, 1969: 39).

⁷¹ “la bandera argentina nació en Rosario en 1817, tuvo su cuna en la batería de la Libertad” (*La Capital*, 11/09/1872). Suponemos que fue un error de imprenta, ya que de acuerdo a lo que propone en el folleto, es evidente que la fecha del primer izamiento ya estaba establecida para 1812.

intención de proponer al monumento como una iniciativa ciudadana, ya que se sostiene lo de la suscripción popular como algo que “nada tenga de carácter oficial”. Además, como un último argumento que liga a la bandera con la ciudad de Rosario, Grondona sostiene que “hoy es emblema de las armas municipales de esta ciudad”. Un elemento más para resaltar nuevamente, es que el monumento se piensa no sólo para la bandera, sino para todos “los grandes argentinos que la hicieron grande”. Se resalta esta característica, al mismo tiempo que en el diario se reemplaza el título anterior, que incorporaba a Belgrano, por el simple “Monumento Conmemorativo”. Finalmente, esta nota, tanto si fue fechada el 1º como el 6 de septiembre, muestra las desprolijidades o urgencias del Ingeniero Municipal, ya que el folleto informativo está fechado el 15 de agosto.

Siguiendo con los artículos que aparecen en el diario *La Capital*, podemos acordar con Andrés Ivern en que Grondona iba solucionando los requerimientos oficiales a medida que continuaba con su proyecto. Por ejemplo, el jueves 12 de septiembre se publica la nota que anuncia la colocación de la piedra fundamental para el monumento que habría de construirse en la isla y afirma que desde el martes “se han conducido los materiales a dicha localidad” (*La Capital*, 12/09/1872) y una semana más tarde el mismo diario sugiere al Ingeniero Grondona que se forme una Comisión

La población se halla bien dispuesta en favor de la idea iniciada por el hábil agrimensor, Sr. Grondona, respecto del monumento que debe erigirse a la memoria del ilustre General Belgrano (...) Pero nos han observado varias personas que es preciso llenar ese objeto con las formalidades que exigen monumentos de esa importancia, cuando ellos se tratan de erigir por medio de suscripciones patrióticas. (...) Librarlo a la sola persona de su iniciador nos parece impropio, sin que por ello pierda la virtud y el mérito que lleva en su tan grande idea. Somos de opinión que el mismo señor Grondona se asocie a otros ciudadanos respetables de esta localidad y forme con ellos una comisión para la recolección de los fondos y la inversión de ellos en el monumento. (...) Por otra parte, es más satisfactorio, e inspira más respeto y más confianza, la realización de la obra confiada a la dirección de varios que a uno solo. Esperamos que el Sr. Grondona, tomando en consideración nuestras justas observaciones, llame en su auxilio a algunos vecinos respetables (*La Capital*, 19/09/1872)⁷².

⁷² En esta nota se vuelven a referir al “Monumento a Belgrano”.

Posiblemente respondiendo a esta situación, al día siguiente se sostiene en ese mismo ámbito que el Señor Grondona los autorizó a declarar que no es él “el iniciador del Monumento Conmemorativo a la bandera nacional. Que fueron varios respetables argentinos residentes en esta ciudad, y que él no es más que un simple encargado para realizar la obra.” Aclarándose también que, de acuerdo a las ordenanzas Municipales, ninguna obra pública se “puede levantar por suscripción, sin que sea puesto bajo su vigilancia. Así es que el monumento en cuestión se está construyendo bajo estas disposiciones” (*La Capital*, 20/09/1872).

Finalmente, luego de estas indicaciones que aparecen en La Capital se conforman dos comisiones, una de Administración y otra de Censura Histórica, las cuales son presentadas en el mismo diario en la misma extensa nota aparecida el 1° de octubre y a la que hicimos referencia más arriba⁷³.

Quedan nombradas dos comisiones para la erección del monumento conmemorativo a la Bandera Nacional: una administrativa y la otra de censura histórica. La primera se compone de los Sres. D. Jacinto Corvalán, D. José M. Gutiérrez y D. Juan A. Rosas – Tesorero: D. Meliton Carbonell – Secretario: D. Edmundo Rosas; esta comisión se ocupa exclusivamente de la recolección de fondos y de la parte administrativa de la obra. La segunda es formada por los Sres. Doctores D. Meliton G. del Solar, Dr. Milciades Echagüe y D. Federico de la Barra: es atribución de estos señores revisar y ratificar toda la parte histórica del Monumento. El Señor Ingeniero D. Nicolás Grondona queda encargado de la obra, pero bajo la vigilancia de la Comisión de Obras Públicas Municipal como lo prescriben las ordenanzas municipales. El Señor D. José Coto es el encargado del cobro de la suscripción (*La Capital*, 01/10/1872)⁷⁴.

⁷³ Esta nota aparecida en el diario *La Capital* es la única que aparece firmada. De acuerdo a Andrés Ivern, con cuya consideración podríamos coincidir, los integrantes de las comisiones “parecen haber sido los autores de la publicación, pues la firman *los socios iniciadores*, sin que éstos se identifiquen” (Ivern; 1969: 38).

⁷⁴ Jorge Gschwind reproduce una nota que habría sido enviada el día 29 de noviembre al Consejo Ejecutor y al Presidente de la Municipalidad de Rosario en la cual se informaba la reunión el día 19 de vecinos que conformarían una comisión para administrar los fondos recaudados para la construcción del monumento. “Comunico a esa H. C que ha tenido lugar una reunión de ciudadanos el día 19 del corriente mes, en casa del que suscribe, al objeto de constituir una Comisión que se encargue de la dirección y recaudación de los fondos que se reúnan, para llevar a cabo la obra iniciada por Nicolás Grondona, de dos monumentos que conmemorarán la Bandera Nacional Argentina. Al efecto, ha recaído el nombramiento de Presidente de dicha comisión en la persona del que firma; para Vocales los señores D. José Matías Gutiérrez; D. Juan Antonio Rosas y D. Nicolás Grondona; para tesorero D. Melitón Carbonell y secretario D. Edmundo Rosas; los cuales han aceptado. La Comisión no duda que esa Corporación sabrá apreciar debidamente el pensamiento tan patriótico y ayudará en cuanto le sea posible, para llevar a cabo una obra de tanta importancia y de tan grandes recuerdos. Inmediatamente que se de principio a la recaudación de los fondos,

De esta modo se conformaban las primeras comisiones vinculadas con el monumento a la bandera, comprobándose en su composición que la mayoría de ellos habían tenido (o tendrían) vínculos con la Corporación Municipal, comprobación más evidente en el caso de la comisión administrativa⁷⁵. Respecto a la de censura histórica, su composición es más diversa, aunque también es demostrativa de lo que se pretendía para la definición de monumentos públicos: una mixtura entre funcionarios e intelectuales⁷⁶ o vecinos destacados en su profesión⁷⁷.

Como mencionábamos más arriba, para recaudar fondos, no sólo se recurrió a la suscripción popular, sino que se solicitó la colaboración a los gobiernos provinciales mediante la carta firmada por el propio Nicolás Grondona apelando al patriotismo. El gobernador de Santa Fe, Dr. Simón de Iriondo, por resolución del 27 de setiembre de 1872, destinó una suma para ese fin (Gschwind; 1942: 17-18); al igual que la provincia de Tucumán. Sabemos además por el diario *La Capital* del 20 de setiembre de 1872 que la provincia de Córdoba no aportó su colaboración ya que no “reconocía en el pueblo autorización suficiente para levantar un monumento, atribución especial de las autoridades” (*La capital*, 20/09/1872)⁷⁸.

se principiará la obra y la Municipalidad podrá tener injerencia en la inspección de la misma, cuantas veces lo crea conveniente. Con tal motivo saludo al Señor Presidente Fermín Rodríguez. Edmundo Rosas, secretario” (citado en Gschwind, 1942: 14-17).

Andrés Ivern reproduce el Acta inaugural de la reunión del 19 de noviembre en la que Nicolás Grondona figura como vocal de la Comisión de Administración: “al objeto de constituirse la comisión para preparar los trabajos y llevar a efecto de la suscripción popular para la construcción de un monumento que conmemore la bandera argentina saludada por primera vez en la margen del río Paraná en esa ciudad, monumento que debe ser ejecutado bajo la dirección del autor y conforme a los modelos que ha presentado” (citado en Ivern, 1969: 72).

⁷⁵ Jacinto Corvalán fue Jefe Político y en 1862, desde su cargo de vicepresidente de la Corporación Municipal, había firmado el decreto de la creación del escudo de armas de la ciudad; José María Gutiérrez era secretario del Concejo en ejercicio; Juan Antonio Rosas, era un hombre de relieve económico que realizó diversas donaciones a la ciudad; Melitón Carbonell era sub-secretario del Consejo Ejecutor en ejercicio; Fermín Rodríguez fue uno de los elegidos en las primeras elecciones para la Municipalidad; finalmente, Edmundo Rosas, era el encargado de la escuela de varones. Sobre este último miembro, Andrés Ivern destaca que “26 años después, en 1898, al colocarse la piedra fundamental del monumento (...) estará ahí como testigo de esta *primera fundación* y pronunciará unas palabras” (Ivern, 1969: 38).

⁷⁶ Cuando decimos intelectuales en los capítulos 1 y 2 no nos referimos tanto a una identidad construida por los protagonistas, sino por aquellos que los eligen para determinadas tareas. Especialmente, serían aquellos habituados a la lectura, docentes y abogados que, en muchos casos, se dedicaban a la enseñanza de la historia.

⁷⁷ Melitón González del Solar fue médico y profesor de Literatura en el Colegio Nacional; Milcíades Echagüe era director del Colegio Santa Rosa y Federico de la Barra, “ocupó la primera presidencia del Club Social, que en ese momento presidía la Comisión para el rescate de cautivos de los indios, y a quien Ovidio Lagos calificó públicamente como áurea pluma cuando por esos días que historiamos, lo incorporó a su diario como director de política y cediéndole la derecha, como se dice vulgarmente, pues en la primera plana de *La Capital* pudo leerse desde el día aludido: Director, Federico de la Barra y Ovidio Lagos” (Ivern, 1969: 38).

⁷⁸ De acuerdo a lo consignado por Gschwind, “al gobernador de Córdoba se le pidió su cooperación y contestó que desconocía al pueblo facultades para levantar monumentos, pues ello era privativo de los

Retomando el recorrido de las notas aparecidas en el diario *La Capital*, habíamos mencionado que el día 2 de octubre, se publica una nota anunciando la gran inauguración de la obra “que está al terminar”, cuando recién se habían conformado las comisiones requeridas por la Municipalidad para erigir monumentos. Desde esta fecha, más allá de alguna mención aislada, no aparece ninguna noticia sobre el monumento hasta el 27 de diciembre, número en el que se anuncia en sólo una oración que la “obra del monumento que se empezó a edificar en la isla y que tuvo que suspenderse, se retomará en las próximas semanas” (*La Capital*, 27/12/1872)⁷⁹.

Para 1873, cuando la pirámide de la isla ya había sido construida, aún circulaba la suscripción para la construcción de la segunda pirámide en la ciudad, pero no tenemos más noticias de la prosecución de las obras. Alrededor de 1878 se derrumba la pirámide ubicada en la isla debido a una crecida extraordinaria en del Paraná⁸⁰.

Sin embargo, más allá del hecho del derrumbe de la pirámide de la isla a fines de la década de 1870, no existen indicios precisos sobre el abandono del proyecto. Por lo que sabemos, el monumento pensado para Rosario ni siquiera comenzó a construirse, lo cual podría deberse a los impedimentos burocráticos que hemos detallado más arriba, además de que la colecta propuesta por Grondona a otras provincias parece no haber generado la adhesión esperada por el Ingeniero Municipal. Entre los argumentos en contra de la suscripción para la construcción del monumento, se encontraba el esgrimido por la

poderes públicos” (Gschwind, 1942: 18). Las provincias de Santa Fe y Tucumán adhirieron con 50 pesos y 20 pesos respectivamente (Ivern; 1969: 68).

⁷⁹ “Es la única noticia por la que tardíamente sabemos que, luego de erigida y faltándole lo que llamamos su cosmética: mármoles, fechas, retoques exteriores, el trabajo se había suspendido. Corresponde al lapso de silencio posterior a aquella anunciada iniciación de la colecta pública. Y este optimismo de que continuará la obra en los primeros días del año 73 que sigue a aquella exhortación a prepararse para la fiesta de la inauguración, y también a la prevención según la cual, para evitar sorpresas, los recibos “conviene sean firmados”, sigue a su vez a la formal y casi diríamos solemne, constitución de la Comisión, comunicada oficialmente. Grondona, integrante ahora de esta comisión, ha de haber informado a la redacción del diario de algo conversado con los demás miembros y que le permitía aseverar la inmediata continuación de los trabajos. Pero a partir de ahí, no sabemos más” (Ivern, 1969: 71). Más adelante, el mismo Ivern asegura que “podemos afirmar que en ninguna sesión desde agosto de 1872 hasta febrero de 1873 inclusive, se toma en consideración este asunto, o nota alguna de las que con tal motivo fueron dirigidas ya al Concejo Ejecutor ya desde 1873 al Concejo Deliberante como al presidente de la Municipalidad o, en general a la Honorable Corporación Municipal (...) En el informe del inventario y cuentas al 31 de diciembre de 1872 (...) nada se dice de que algo quede pendiente en obras públicas, relacionado con la pirámide de la isla” (Ivern, 1969: 78).

⁸⁰ De acuerdo a lo que se consiga en el diario rosarino *El Sol* con fecha del 12 de mayo de 1878, “en medio del agua, que hasta una altura de un metro ha subido en la isla frente a nuestro puerto, se conserva levantada como por milagro la pirámide que recuerda un hecho histórico de nuestras glorias patrias. Decimos que se conserva levantada por milagro porque su base está en un terreno movedizo, hoy enteramente cubierto a de agua a causa de la gran creciente del Río Paraná” (*El Sol*, 18/05/1878). “La Pirámide de la isla”, *El Sol*, 12 de mayo de 1878. Disponible on line: <http://www.rosariocultura.gob.ar/galerias/archivos/digitalizacion-de-prensa-rosarina/el-sol/ano-1878/mes-de-mayo/el-sol-1878-05-12.pdf>

provincia de Córdoba, el cual se centraba en que una obra de arte público debe ser gestionada desde el Estado y no desde la sociedad civil. Esta ambivalencia entre una obra que se pretendía popular, impulsada por la sociedad civil, pero que al mismo tiempo es presentada por un funcionario de la Corporación Municipal también puede vincularse con el abandono o, como mínimo, desaparición de la obra en la agenda pública. En este sentido, no pude omitirse que si bien Nicolás Grondona es nombrado Ingeniero Municipal en abril de 1871, la Ordenanza que define sus funciones y atribuciones es recién firmada en junio del año 1873. Una aclaración más tiene que ver con que en el año 1877 fallece Nicolás Grondona. Más allá de marcar todas estas incongruencias y desprolijidades, Andrés Ivern coloca el mayor hincapié en el endeudamiento creciente de la Municipalidad y los cambios que la misma Corporación sufrió durante este período.

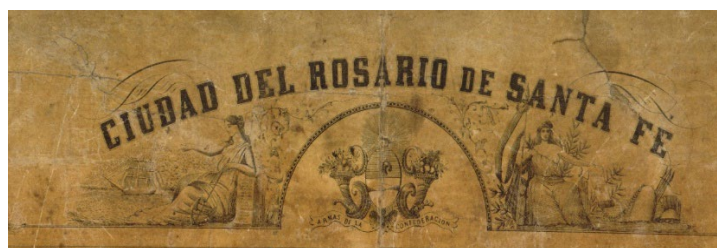
Repensando en todo lo que hemos venido desarrollado sobre este primer monumento, observamos algunas características de su principal impulsor que se repetirán, con variantes, en los proyectos que siguieron. Nicolás Grondona concentró en 1872, no sólo su capacidad profesional, sino también un cargo público en la Corporación Municipal. Por otra parte, cuando resultó ineludible formar comisiones encargadas de la obra, el Ingeniero Municipal recurrirá principalmente a funcionarios o ex funcionarios, quienes serán los encargados de definir lo correspondiente al arte público. También, al nombrar una comisión de censura histórica, los elegidos fueron intelectuales o aficionados al estudio del pasado. Sin embargo, a diferencia de lo que pasará en períodos posteriores, en este caso el nombramiento de estas comisiones será un requisito que Grondona cumpla sobre la marcha, por lo que el proyecto de 1872 tuvo mucho que ver (quizás por completo) a su propia iniciativa y sus características de emprendedor.

3. *Representaciones del pasado: el significado de la creación de la bandera en Rosario en la segunda mitad del siglo XIX.*

En este apartado nos ocuparemos de los primeros indicios de la conmemoración de la creación de la bandera en Rosario, al mismo tiempo que intentaremos determinar las motivaciones que llevaron a esa conmemoración. Como mencionamos en la Introducción, nos interesan las formas en que la sociedad (sus representantes, los vecinos, los ciudadanos) buscaba dar cuenta de ese acontecimiento del pasado que ligaba a la joven ciudad a la historia de la nación. Como veremos, recién a cincuenta años del acontecimiento se produce un primer relato de la creación de la bandera y diez años más tarde Nicolás Grondona proyecta su monumento. ¿Qué relato del acontecimiento de la

creación de la bandera propuso el Ingeniero Municipal?, ¿de qué modo el pasado funcionaba como legitimador del crecimiento que experimentaba Rosario?, ¿qué historia se contaba en las inscripciones de las pirámides?

Antes y después de proponerse construir el primer monumento a la bandera, Grondona tuvo preocupaciones por la representación del pasado nacional. En sus mapas y planos anteriores a 1872 pueden observarse alegorías, además de marcar sitios históricos e imágenes de próceres⁸¹. De este modo, al momento de plantear el monumento a la bandera para Rosario, no sólo se preocupó por el acontecimiento, sino que también buscó plantear un relato de la historia nacional y que ese relato quede plasmado en los monumentos de la isla y de la costa rosarina.



Detalle plano de Rosario (GRONDONA, 1858)

Como adelantamos en el apartado anterior, de lo primero que se ocupa Grondona en el folleto en el que se presenta el monumento que pretende construir, es del escudo de armas de la Municipalidad de Rosario con la intención de ligar la ciudad a la creación de la bandera. Como describimos al comienzo del capítulo, luego de ser declarada ciudad en 1852 y comenzar un período de crecimiento acelerado que la convertirá en una de las más populosas del país, Rosario comienza a ordenarse institucionalmente y en 1860 se conforma la primera municipalidad. Dos años más tarde, en 1862, Eudoro Carrasco⁸² define el escudo de armas de la Municipalidad, dejando impreso de este modo el primer relato de la creación de la bandera nacional

Decláranse armas de este municipio un escudo en cuya base, y en primer término, se hallarán un ancla simbolizando el comercio marítimo de este Puerto, y a los lados un arado del país, una gavetilla de trigo, frutos e instrumentos de labranza, emblemas de la industria agrícola: del centro de esta base, y hacia la derecha se levantará una barranca coronada por una batería, *de la que se elevará un brazo colosal que sostenga la bandera azul y blanca y desplegada*, y al centro del escudo,

⁸¹ La presencia de alegorías y adornos será una característica recurrente en los planos, mapas y atlas que de Grondona. En relación a este rasgo, Andrés Ivern aclara que se trataba de los gustos de la época, pero que “en las cartografías de Grondona conforman un estilo” (Ivern, 1969: 99).

⁸² Eudoro Carrasco llegó a Rosario emigrado de Buenos Aires en 1853; fue maestro, concejal, fundador de *El Comercio* y *La Capital* conjuntamente con Ovidio Lagos (Sedrán, 2014).

*en conmemoración de haber sido por primera vez enarbolada y saludada la bandera nacional de esta ciudad, bajo el amparo del poderoso brazo del ilustre General D. Manuel Belgrano: a la izquierda se verá el Río Paraná surcado por buques de vapor y vela.*⁸³

De este modo, cincuenta años más tarde del primer izamiento de la bandera, Rosario rendía un homenaje a este acontecimiento colocándolo como tema central de su escudo de armas. Por otra parte, como un elemento destacado, aparece el río Paraná como testigo de este acontecimiento fundamental, y al mismo tiempo, como el responsable del puerto y, de este modo del crecimiento acelerado de la ciudad y la llegada de población en “buques de vapor y vela”.

Cuando en 1897, Gabriel Carrasco publique *Los Anales de la ciudad de Rosario*⁸⁴, cuya autoría comparte con su padre Eudoro⁸⁵, rememora la creación del escudo de armas destacando que sería la lectura de la primera edición de la *Historia de Belgrano y la independencia Argentina* de Bartolomé Mitre la que habría impulsado a su padre a destacar el acontecimiento de la creación de la bandera en Rosario:

poco tiempo hacía que se había publicado la *Historia de Belgrano* (...) y en ella había revelado el hecho hasta entonces desconocido u olvidado de que había sido en el Rosario donde, por vez primera, el brazo robusto de Belgrano había enarbolado la bandera nacional argentina (Carrasco y Carrasco, 1897: 547).

Esta aseveración sobre el hecho que había sido omitido u olvidado, es respaldada por el propio Mitre en el Prólogo a la segunda edición de su *Historia de Belgrano...* en 1858:

⁸³ Ordenanza del 4 de mayo de 1862, en: *Municipalidad de Rosario. Digesto municipal 1860 – 1889*. Rosario, noviembre de 1889.

⁸⁴ Gabriel Carrasco fue un escritor pródigo y diverso, publicando trabajos de estadística, códigos de policía, la guía civil y comercial de Rosario. Fue abogado de profesión, ejerció diferentes cargos públicos, entre los que se destacan la Secretaría de la Jefatura de Policía de Rosario y el Ministerio de Instrucción Pública y Hacienda. Además, fue profesor de física en el Colegio Nacional de Rosario (Sedrán, 2014). Ministro de Agricultura, Justicia e Instrucción Pública, en Santa Fe entre 1892 y 1893.

⁸⁵ Los artículos que componen el libro habían sido publicados por Eudoro Carrasco en el periódico *El Sol*, que apareció entre 1877 y 1878. Estos fueron revisados por Gabriel, quien los editó en forma de folletín en *El Mensajero del Rosario* entre 1895 y 1896, para luego publicar la versión más extensa en formato libro en 1897 (Martín, 2017).

Siguiendo la valoración de María Gabriela Micheletti, *Los Anales de la ciudad de Rosario* puede considerarse el primer libro de historia sobre la ciudad de Rosario. La autoría de esta obra es compartida con su padre Eudoro, ya que surge de la compilación de sus trabajos. En relación al contenido del libro, “tanto Eudoro primero, como Gabriel más tarde, apelaron a la memoria de los contemporáneos a fin de que los ayudaran a salvar errores y omisiones para publicaciones futuras. *Los Anales*, tal como los concibió Eudoro, responden a una historia de acontecimientos, con mínima intervención del historiador (...) por lo que se inclina por lo meramente fáctico (...) Gabriel, apegado a los estudios estadísticos y geográficos, introduce, por su parte, la relación entre historia y espacio, desde una perspectiva próxima al determinismo geográfico” (Micheletti, 2009: 86).

En un legajo rotulado *Regimientos en la campaña de la Banda Oriental* encontré lo relativo a la permanencia de Belgrano en el Rosario; el decreto relativo a la escarapela azul y blanca, que él propuso entonces, y que nunca había sido publicado, ignorándose por consecuencia su origen, como se ignoraba quien había sido el primero que hubiese enarbolado la bandera argentina, y en qué ocasión, todo lo cual consta del mencionado legajo, que por su título nadie habría imaginado pudiera contener tan preciosas noticias⁸⁶.

De esta forma, Carrasco destaca, hacia 1897⁸⁷, que recién en 1862 su padre establece un vínculo directo entre la ciudad y la creación de la bandera elaborando un escudo heráldico “en que recordará aquella gloria nacional” inventando “un escudo, [que] lo dibujó personalmente y lo presentó con un proyecto de ordenanza a la corporación que formaba parte” (Carrasco y Carrasco, 1897: 546).

En el mismo 1862, la Municipalidad de Rosario organizó el primer acto de conmemoración del primer izamiento el día 27 de febrero. Calixto Lassaga, en su primera conferencia para la filial rosarina de la Junta de Historia y Numismática Americana en mayo de 1930 hace referencia a este primer festejo. La descripción del primer acto de la bandera en 1862 la toma de Pastor S. Obligado, destacando que entre los presentes estaba Salomé Maciel,

hija de aquel Cosme Maciel que justamente medio siglo antes enarboló la bandera, esposa del Doctor Marcelino Freyre, que más tarde había de ser jefe político de la ciudad y presidente de la Comisión Municipal encargada de precisar el sitio de la batería Libertad (Lassaga, 1948: 79)⁸⁸.

Juan Álvarez nos ofrece una descripción más extensa de este festejo, destacando que al terminar las ceremonias locales, parte de la concurrencia se trasladó en caballos y carruajes hasta el convento de San Lorenzo donde hizo uso de la palabra el fraile Echagüe, hombre de edad avanzada. Parece ser que, aludiendo al olvido en que se tenía a la familia de Don Cosme Maciel, el orador dijo al maestro de campo Don Manuel Maciel, presente en la fundación de Rosario, ni se lo nombra en el acta; o

⁸⁶ La primera edición de *La historia de Belgrano y la independencia argentina* de Mitre fue en 1857 y la segunda al año siguiente. En la primera edición, Mitre llega hasta mayo de 1812, mientras que en la segunda se incorpora como anexo los sucesos ocurridos hasta 1816 (Mitre, 1940: XXV - XXVI).

⁸⁷ Cabe aclarar que más de veinte años antes de la publicación de *Los Anales de Rosario*, Gabriel Carrasco había destacado al acontecimiento del primer izamiento de la bandera en su *Guía civil y comercial de la ciudad y su municipio* de 1876 (Megías, 2014).

⁸⁸ De acuerdo a lo que consignan Sebastián Alonso y Migue Culaciati en una biografía del Intendente Lamas, fue su abuelo el que presidió ese primer acto conmemorativo de la creación de la bandera en Rosario el 27 de febrero de 1862 (Alonso y Culaciati, 2013: 20).

por lo menos, eso recordaba haber oído Don Pastor S. Obligado muchísimo después (Álvarez, 1998: 45)

Sin embargo, más allá de retomar la descripción de este primer acto del 27 de febrero de 1862, para Lassaga el primer indicio “motivado por el anhelo de rememorar en alguna forma práctica” el izamiento de la bandera en Rosario fue “la ordenanza dictada por la Municipalidad en 04 de Mayo de 1862, la cual dispuso crear el escudo” de la ciudad (Lassaga, 1948: 80).

En el año 1863, siguiendo el aporte de Alicia Megías (2014), encontramos una nueva mención del primer izamiento de la bandera nacional en el relato del marino italiano Bartolomé Bossi

En el Rosario, es donde por primera vez flameó al viento la bandera nacional, izada por el general Belgrano en una batería improvisada sobre la costa y cuyos vestigios se conservan aún.⁸⁹

De acuerdo al análisis de esta fuente que realiza Alicia Megías (2014), es probable que la información sobre el primer izamiento le haya llegado al marino italiano a través de Eudoro Carrasco o del propio Nicolás Grondona. En este punto, debemos destacar a estos dos actores como promotores de la identidad rosarina en relación al primer izamiento de la bandera nacional.

De acuerdo a Juan Álvarez, esta operación, que comienza a principios de la década de 1860, se torna más evidente a partir de la publicación de *Los anales de la ciudad de Rosario* en 1897. Lo interesante del análisis de Álvarez es que pone en cuestión la relevancia del hecho en sí y la significación que podría tener para la ciudad. Desde su mirada, el éxito de los Carrasco (y podemos sumar de Grondona) fue tan rotundo que generó un arraigo en la sociedad rosarina que terminará convenciéndose a sí misma de que el hecho más glorioso de la ciudad fue efectivamente el primer izamiento de la bandera nacional. En su *Historia de Rosario*, el autor recupera una serie de hechos que ligan a Rosario con la historia nacional (San Martín en San Lorenzo, Cepeda y Pavón) y les reclama a los Carrasco la reducción de Rosario a cuna de la bandera

¿Por qué entonces pudo creerse en algún momento que el único título de Rosario a la gratitud nacional estribara en haber servido de cuna al pabellón patrio? Si no me equivoco, ha de atribuírselo a que ese honroso episodio fue siempre invocado por los rosarinos como el más alto motivo de orgullo que pudieran ostentar ante los ojos

⁸⁹ Bossi, Bartolomé, *Viaje pintoresco por los ríos Paraná, Paraguay, San Lorenzo*, Lib. Parisiense, París, 1863. Citado en Megías; 2014: 26.

del país. No constituía toda su historia, pero prestaron escasa atención a conservar en forma orgánica el recuerdo del resto: los Anales de Eudoro y Gabriel Carrasco detienen en 1865 y, fuera de ellos, sólo existen trabajos monográficos inconexos, o bien exégesis y transcripciones de este libro clásico (Álvarez, 1998:11)⁹⁰.

Entonces, retomando lo consignado hasta aquí, podemos decir que el relato del primer izamiento de la bandera a orillas del río Paraná se instala luego de la publicación de *La historia de Belgrano y la independencia Argentina* en 1857, el cual es retomado por Eudoro Carrasco para la confección del escudo para la ciudad en 1862 y también valorado por Grondona diez años más tarde. La preocupación desde la dirigencia rosarina por instalar este acontecimiento como fundante para Rosario se nota en la recuperación que realiza el viajero Bossi en 1863. Del primer festejo de 1862, debemos destacar la recuperación temprana de la figura de Cosme Maciel, quien luego quedará instalado como uno de los personajes rosarinos presentes en el primer izamiento con su incorporación en la Galería de Honor de las Banderas de América del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, pero sobre esto nos ocuparemos en el capítulo 6.

Retomando el análisis del folleto publicado por Grondona, en el segundo apartado titulado *La bandera nacional argentina*, el Ingeniero Municipal combina apreciaciones personales y cita de documentos, realizando una breve historia de la bandera y se aclara que los colores, más allá de la popularidad que tenían el celeste y blanco desde las invasiones inglesas, tuvieron su origen en los sucesos del 25 de mayo de 1810. Sin especificar ninguna fuente, se permite afirmar que

en aquel memorable día (...) en la plaza de la *Victoria*, había piquetes de hombres apostados á sus avenidas, que, armados de tijeras y de cintas blancas y celestes, no dejaban penetrar á ella, sino á los patriotas que se ponían este distintivo (Grondona; 1872: 5).

Resulta casi evidente que las disputas sobre los orígenes de los colores de la bandera nacional no son afines a un proyecto de monumento, ya que estos artefactos pretenden dar una versión sin conflictos de acontecimientos históricos calificados como gloriosos y directamente relacionados con la construcción de la nación. De todos modos, si bien en

⁹⁰ Más allá de esta crítica, Juan Álvarez valora positivamente la obra de los Carrasco, calificándola como una de las más importantes de fines de siglo XIX. Dice Álvarez que *Los anales...* es un “valioso trabajo escrito en colaboración con su señor padre Don Eudoro (...) Esa obra ofrece gran acopio de datos a cuantos deseen escribir una historia local, particularmente en lo relativo al período que ya desde la caída de Rosas hasta el comienzo de la guerra del Paraguay, aunque adolezca de lagunas al referirse a la época anterior a la revolución de Mayo, porque Carrasco no exploró los múltiples legajos relativos a Rosario existentes en el Archivo General de la Nación” (Álvarez, 1998: 425).

los proyectos que siguieron a éste hubo un mayor interés por la indagación histórica y la búsqueda de la verdad, en general los orígenes de los colores no se discutieron, tomando como un dato dado el nacimiento de la nación ligada al celeste y blanco en mayo de 1810. En las páginas que siguen, destaca el lugar preponderante que debía ocupar la ciudad, ya que a orillas del río Paraná se había izado por primera vez la que luego sería la bandera de la patria. Además, las baterías *Libertad e Independencia* “tuvieron la gloria de hacer surgir la nacionalidad Argentina, simbolizándola en su bandera Nacional” (p. 6).

Luego de estas apreciaciones introductorias, aparecen una serie de citas que describen las comunicaciones cruzadas entre Belgrano y el Triunvirato entre febrero y julio de 1812. Si bien la intención es enmarcar la estadía de Belgrano en Rosario, Grondona excede este propósito y se termina ocupando de la historia de la bandera en esos meses, comenzando por la definición de los colores de la escarapela nacional y concluyendo con la reaparición de la bandera luego de la batalla de Tucumán y su aceptación como bandera de guerra por la Asamblea de 1813.

En relación a la definición de la escarapela, cita la carta que Belgrano escribe al Triunvirato el 13 de febrero, la cual es respondida algunos días más tarde, resultando de esta correspondencia la inauguración de los “colores nacionales” el día 18 de febrero.

Pero la escarapela Nacional no coronaba más que en parte la sublime idea que había concebido Belgrano; su plan era acelerar la emancipación de su patria, con un acto audaz, y para llevarlo á cabo pensó enarbolar en el Rosario la bandera de la nueva nacionalidad Argentina, mientras en la Fortaleza de Buenos Aires, aunque en poder de los patriotas flameaba todavía el pabellón español (p. 7).

Con estas palabras expresa la importancia de Rosario, dejando entrever que Belgrano había premeditado enarbolar por primera vez la bandera, señalando, además, al prócer como el “primer argentino”, ya que enarboló la bandera “que anunciaba al mundo la aparición de una nueva nación” (p. 9).

Cinco días más tarde, el 18 de febrero de 1812, Belgrano escribe dando cuenta de lo acontecido respecto a la escarapela y rechaza el uso de las banderas enemigas en las tropas. Grondona no reproduce completa esta correspondencia, pero sí el Oficio del 27 de febrero que Belgrano envía al Triunvirato acompañado por la Proclama. A continuación incorpora una cita de la carta que envía el Triunvirato calificando al izamiento de la bandera celeste y blanca como una desobediencia, comentando Grondona que “por una feliz coincidencia no llegó a manos de Belgrano” porque ya había partido para unirse con el Ejército del Norte. Luego hace referencia a una carta donde Belgrano comenta que los

pobladores por donde le había tocado pasar mostraban apatía respecto de las guerras de Independencia. A continuación, se cita completo el Parte del 25 de mayo, en el cual Belgrano describe la bendición y el juramento de la bandera que había izado en Rosario. Seguidamente, luego de una introducción donde Grondona expresa las altas tareas que debía desarrollar Belgrano durante la guerra, levantando la moral de su tropa, se transcribe completa una comunicación del Superior Gobierno con fecha del 7 de junio, donde nuevamente se acusa a Belgrano de insubordinación y se le indica que oculte la bandera. Luego se reproduce la respuesta de Belgrano⁹¹.

Hacia el final de este segundo apartado el relato se torna difuso, evitando las precisiones que habían caracterizado la secuencia de acontecimientos hasta entonces. Para el autor, la bandera “reaparece triunfante” luego de la batalla de Tucumán,

La Bandera Nacional desaparecía por una segunda vez⁹², pero estaba escrito en el libro de los destinos, que el que la había enarbolado por la primera vez, debía hacerla reaparecer flamante el siguiente de la gran victoria de Tucumán (...) El primer resultado de la batalla de Tucumán fue la declaración de la supremacía de la Asamblea General, la que bajo sus auspicios los Argentinos reconocieron para siempre la bandera azul y blanca, inventada por General Belgrano. La Bandera Nacional que se había enarbolado en el Rosario el 27 de febrero de 1812, bendecida el 25 de mayo del mismo año en Jujuy, fue presentado el 13 de febrero de 1813, al Ejército Victorioso de Tucumán, acampado y formado a la margen del río de las Piedras para que jurara sostenerla con gloria y dignidad (p. 19).

En realidad, la que aparece triunfante es la bandera del Ejército que Belgrano mandó a confeccionar para cumplir con la promesa que le había hecho a sus soldados de volver enarbolar la bandera luego de una victoria resonante⁹³. Otra posibilidad es que el

⁹¹ En un aparte aclara que “los originales de los oficios, notas y decretos referentes a la Bandera Nacional que publicamos, se encuentran en los Archivos Generales de Buenos Aires; parte en el legajo bajo el título *Regimiento de la campaña de la banda oriental*, y otros titulado en el legajo *General Belgrano 1812*”, *Ibíd.* p. 20. Como mencionamos unas páginas más arriba, Mitre, en la segunda edición de la *Historia de Belgrano y de la independencia Argentina* de 1858, menciona el hallazgo de una caja rotulada *Regimientos en la campaña de la Banda Oriental* donde encontró los datos sobre la estadía de Belgrano en Rosario (Mitre, 1940: XXXV).

⁹² Las dos “desapariciones” de la bandera, de acuerdo a la secuencia que presenta el folleto, serían luego de partir de Rosario en febrero de 1812 y luego de la estadía en Jujuy el 25 de mayo de 1812, cuando Belgrano recibe el oficio del Gobierno de las Provincias Unidas indicándole que abandone el estandarte celeste y blanco.

⁹³ La gran victoria que Belgrano había creído distante en el tiempo, tuvo lugar en Tucumán el 24 de septiembre de ese mismo año. “De manera que, de acuerdo a lo vaticinado por el héroe cuando se lo desautorizó por haberla enarbolado en sus baterías del Rosario, debía confeccionar otra bandera. Así nace la denominada “Bandera del Ejército” encargada por el General Belgrano para ser confeccionada en Tucumán (según consta por orden de pago al comerciante Toribio Tedín, del 25 de enero de 1813)”

Ingeniero Grondona haya tenido acceso a alguna de las copias que circulaban de la obra de Carbonnier desde 1815⁹⁴, donde Belgrano aparece sentado delante de una ventana a través de la cual puede verse el desarrollo de una batalla que presumiblemente fue la de Tucumán o Salta. Entre los difusos soldados, se ven algunas banderas de dos franjas, una celeste y otra blanca⁹⁵.



Retrato original del Gral. Belgrano por Moniseur Carbonnier (Museo Municipal de Artes Plásticas "Dámaso Arce", Olavarría). Esta reproducción de AA.VV *La bandera nacional de la República Argentina*, 2011.

(AA.VV, *La bandera nacional...*, 2011: 33). Por otra parte, en febrero de 1813, la bandera celeste y blanca vuelve a aparecer en Salta, cuando Belgrano la enarbola en ocasión de la Jura de Fidelidad a la Asamblea General Constituyente al borde del río Pasaje (AA.VV, *La bandera nacional...*, 2011: 34).

⁹⁴ El cuadro fue atribuido al retratista y artista francés François Casimir Carbonnier, discípulo de Jacques David y de Ingres. Existe una versión extendida que afirma que Belgrano posó para el artista persuadido por Bernardino Rivadavia. De este modo, esta obra fue considerada una fuente de primera mano respecto a la definición de los colores que Belgrano había elegido para la enseña patria. Además, desde que Mario Belgrano encontró en el archivo del General, existente en el Museo Mitre, un soneto dedicado “Al perfecto retrato del Gral. Belgrano, por monsieur Carbonnier”, se pudo identificar fehacientemente a su autor. (AA.VV, *La bandera nacional...*; 2011: 27).

Laura Malosetti Costa cuestiona la caracterización de “verdadero” que suele atribuirse a este cuadro. Para esta autora, la batalla que transcurre en el fondo es la de Salta, no se puede afirmar la autoría ni que el prócer haya posado para este retrato y sostiene que lo que aún rodea a esta obra son los misterios. “Desconocemos la razón por la cual ninguno de los dos retratos atribuidos a Carbonnier está firmado ni la razón por la cual llegaron a Buenos Aires desde Europa dos años después de la muerte de Manuel Belgrano, ni el porqué de sus pobres condiciones de conservación y repintes encontrados cuando fueron analizados para su restauro. No podemos afirmar con certeza que son de la misma mano, ni quién los trajo ni quién los retiró inmediatamente de la vista pública. ¿Había posado nuestro héroe para el artista (o los artistas) que los había pintado? ¿Por qué no los trajo Belgrano a su regreso? Y si se hicieron o concluyeron después de su muerte, ¿quién los encargó? Por ahora, continúa el enigma. Desconocemos también la fecha y el autor del soneto que atribuye a un Monsieur Carbonnier uno de ellos. (...) El único retrato realizado en Buenos Aires en vida de Belgrano es el grabado de Pablo Núñez de Ibarra, muy poco antes de su muerte, y no sabemos qué opinión tuvo él de esa imagen suya, si posó para el artista, ni siquiera si alcanzó a verlo” (Malosetti Costa, 2020: 27). La autora retoma este artículo en el libro *Retratos públicos...* (Malosetti Costa, 2022).

⁹⁵ En el cuadro, se muestra a Belgrano sentado en una silla “estilo Imperio”, de cuerpo entero. En la ventana que se ubica detrás, aparece pintada una escena de batalla que podría ser la de Tucumán. (AA.VV, *La bandera nacional...*; 2011: 27).

Como especificamos más arriba, hacia el final del folleto, el Ingeniero municipal se ocupa específicamente del *Monumento Conmemorativo* que se pretende construir. También como precisamos en el apartado anterior, antes de describir los monumentos que van a construirse, se ocupa de definir la ubicación de la batería *Libertad*.

Respecto al relato histórico que se proponía para estos monumentos, se puede observar una intención de colocar el acontecimiento de la creación de la bandera en la nómina de las fechas significativas de la nación. Respecto al monumento destinado a la isla, el cual, como dijimos, fue el único que llegó a construirse, no es completamente presentado en el folleto, sino que su descripción aparece en su totalidad en una nota del diario *La Capital*.

Tiene dos pedestales: uno superior y el otro inferior – el primero, con lo demás de la pirámide que sostiene, es simplemente revocado y blanqueado; y en los cuatro frentes se destacan sobre fondo blanco, cuatro épocas distintas con números azules: 1810 – 1812 – 1816 – 1853 (...) La pirámide tiene a su derredor un escalón de mármol blanco que tiene tres varas de largo y 18 pulgadas de ancho; una vereda de baldosas imitando el mosaico, de seis varas de largo y una vara y media de ancho; una contra vereda de 12 varas de largo y 7 de ancho empedrada y un escalón también empedrado que comunica con esta última vereda que tiene 13 varas de largo y 18 pulgadas de ancho. El monumento está rodeado por una baranda que separa la primera vereda; o la de baldosas a mosaico con la empedrada; esta la forman 9 postes con figuras de cañón unidos entre ellos por medio de una cadena de fierro. En los nueve cañones están grabados los siguientes nombres: San Martín, Belgrano, Viamonte, Alvear, Lavalle, Dorrego, Brown, Balcarce y Lamadrid (*La Capital*, 01/10/1872).

De este modo, para la pirámide pensada para la isla, se ubican en paridad los años 1810 y 1816, con los de 1812 y 1853, estos últimos no tan instalados en la liturgia nacional como los anteriores. En este sentido, se propone una secuencia histórica que considera a Mayo el comienzo ascendente primero hacia la Independencia y luego hacia la Constitución, considerando la creación de la bandera como la anticipación simbólica de lo otro.

Respecto a los próceres presentes en este monumento, se tratan de José de San Martín, Manuel Belgrano, Juan José Viamonte, Carlos de Alvear, Juan Lavalle, Manuel Dorrego,

Guillermo Brown, Diego Balcarce⁹⁶ y Gregorio de Lamadrid. Respecto a los dos primeros, consagrados por Mitre en sus dos historias más comentadas, serán los homenajeados privilegiados en la estatuaria conmemorativa del siglo XIX⁹⁷. El resto de los personajes son menos obvios para este tipo de homenajes, aunque esta observación es más evidente desde nuestro presente. De hecho, para 1872 la formación del panteón de héroes nacionales, a excepción del consenso sobre los “padres de la patria”, todavía era una tarea inconclusa. Si bien la Pirámide de Mayo construida en 1811 parecía marcar el camino de la conmemoración de los héroes de la revolución a partir de lo sucedido en 1810, tanto durante el período rivadaviano como durante el rosismo no se logró definir el panteón de los héroes de la independencia argentina que merezcan perpetuarse en un monumento⁹⁸.

De este modo, más allá de San Martín y Belgrano, el grupo de homenajeados en el primer monumento a la bandera no sigue una coherencia fácil de explicar y, en todo caso, la elección deja ver más contradicciones que acuerdos. De los mencionados, aparecen algunos que acompañaron a Belgrano en el Ejército del Norte, como Diego Balcarce y Gregorio de Lamadrid. Por su parte, Carlos de Alvear fue cercano a San Martín y compartió con él en la Logia Lautaro, aunque más adelante se distanciaron. Además, fue parte de los que pelearon para liberar Montevideo junto a Guillermo Brown y Lavalle. Realizando una observación general, quizás la preponderancia porteña que advierte Miguel Ángel De Marco⁹⁹ se deba, entre otras cosas, a la presencia de tres gobernadores bonaerenses en forma sucesiva: Dorrego, Lavalle y Viamonte. Sin embargo, esta evidencia implica una contradicción importante al poner en un mismo plano a Lavalle y Dorrego. Lo mismo sucede con la inclusión conjunta de Viamonte y Alvear, sin tener en cuenta que el primero participó de la destitución del segundo del Directorio a mediados de la década de 1810.

⁹⁶ Hermano de Marcos Balcarce, Antonio González Balcarce y Juan Ramón González Balcarce. Si bien en la nota periodística no se aclara de qué hermano se trata, suponemos que es Diego por su cercanía con Belgrano como miembro del Ejército del Norte.

⁹⁷ Como ya mencionamos, *La historia de Belgrano y la independencia Argentina* aparece por primera vez en 1857, *La Historia de San Martín y la emancipación americana* hace lo propio en 1869. Si bien el primer monumento a San Martín en Buenos Aires fue realizado por Joseph Daumas y data de 1862 (además se fue replicando por todo el país), el dedicado a Belgrano tuvo que esperar hasta 1873. Por otra parte, ambos estarán presentes junto a Moreno y Rivadavia en la pirámide de la Independencia que se inaugurará en el año 1883 en la Plaza 25 de mayo de Rosario.

⁹⁸ Sobre los inicios de las conmemoraciones luego de 1810 y la actuación de Zucchi durante el rosismo ver: Munilla (2010); para ahondar en el período rivadaviano se puede revisar Aliata (2004).

⁹⁹ Para Miguel Ángel de Marco (h) los hombres y fechas homenajeados en la pirámide construida en la isla son indicadores “de una preeminencia pro porteña” (De Marco, 2009: 174).

Más allá de estas menciones en los cañones, lo importante era dejar marcado el lugar donde estuvo la batería *Independencia*. De este modo, en el pedestal inferior, que servía de base, y tenía tres de sus frentes revestidos con baldosas, a manera de mosaicos, en el cuarto, con una lápida de mármol gris bajo otra de mármol blanco se podía leer la siguiente inscripción:

Aquí existía la batería *Independencia* donde se enarboló por primera vez la bandera Nacional Argentina el día 27 de febrero de 1812, a las seis y media de la tarde. La Patria perpetúa este glorioso recuerdo con este Monumento (Grondona; 1872: 21)¹⁰⁰.

Respecto a la pirámide de Rosario, la descripción que aparece en el folleto es mucho más exhaustiva que la que había realizado para la de la isla. Las inscripciones pensadas para este monumento eran más descriptivas e históricas que alegóricas, detallando el conjunto de batallas de la independencia y la nómina de próceres y héroes. Las partes laterales del monumento servirían para presentar la obra a los visitantes, aunque en cierto sentido contendría mensajes contradictorios. En el costado derecho (hacia el Este, mirando al río) diría “Aquí existía la batería de la *Libertad* donde se enarboló y saludó por la primera vez, la bandera Nacional Argentina. 27 de febrero de 1812, a las seis y media de la tarde” (Grondona; 1872: 23). Es decir, que postulaba al acontecimiento de la creación de la bandera como el dato preponderante de la obra. Sin embargo, a continuación, el Ingeniero muestra una aspiración más amplia, ya que para el costado izquierdo se proponía la siguiente inscripción: “Este monumento se levantó para transmitir a la posteridad, los nombres gloriosos de la Patria” (Grondona; 1872: 23).



FLEUTI, Eduardo, *Litografía que acompañaba al primer proyecto de monumento*, Rosario, s/f., Exposición en Museo Histórico Provincial *Julio Marc*, Rosario.

¹⁰⁰ Esta descripción se despliega con todos los detalles en el diario *La Capital* del 1° de octubre de 1872 (año V, n°1452).

En el Pedestal de la pirámide, del lado que mira hacia el Este, el protagonista es Belgrano, a quien se dirige “la patria agradecida”, donde además se encuentra el retrato en relieve del prócer.



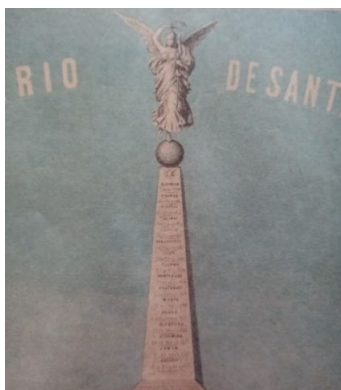
FLEUTI, Eduardo, *Litografía que acompañaba al primer proyecto de monumento*, Rosario, s/f., Exposición en Museo Histórico Provincial "Julio Marc", Rosario. Detalle.

Por su parte, en el frente Oeste, se presentaban las Armas argentinas. En el frente Norte del pedestal, típico ejemplo del *pedestal parlante* que mencionamos como modelo típico de la monumentalidad del período, el título sería “25 de mayo de 1810”, y en el frente Sur sería “9 de julio de 1816”. Mientras que los cuatros frentes de la pirámide estarían plagados de datos que poco tendrían que ver con la creación de la bandera nacional, retomando sí las fechas significativas de 1810, 1816 y 1853. En el conjunto de héroes de la independencia consignados en el Frente Norte, Belgrano es uno más¹⁰¹. Si bien para los apartados anteriores, Nicolás Grondona había creído necesario aclarar la procedencia de los documentos consultados para reconstruir la presencia de Belgrano en Rosario, llegados a este punto, no existe ninguna justificación de la elección de los personajes, fechas y acontecimientos que aparecen en el monumento.

¹⁰¹ Frente Norte – *Héroes de la independencia*: Arenales (padre); Arenales (hijo); Alvear; Alvarado; Álvarez; Azcuénaga; Alegre; Arce; Artigas; Aldao; Albarracín; Alhuvs; Alvariños; Arambureú; Araoz; Aparicio; Álvarez; Fonte; Aguirre; Aldunate; Bolívar; Belgrano; Balcarce (M); Balcarce (A); Balcarce (D); Balcarce (R); Baraja; Brown; Barreda; Bardel; Borgoño; Belmudez; Bustos; Brazden; Berro; Carreras (F); Carreras (A); Carreras (L); Cruz (F); Cokran; Condé; Cáceres; Casco; Casado; Cordero; Correo; Conejo; Carreno; Cramer; Corte; Camargo; Colodero; Centeno; Cruz; Chaparro; Carreto; Díaz Velez; Dorrego; Díaz; De la Paz; Deminguez; Escalada; Espinosa; Elespero; Echevarria; Estomba; Esquivel; Elguerro; Escobar; Forest; Ferreyra; Falcón; Ferro; French; Figueroa; Gamarra; Güemes; Guido (T); Guido (R); Garzón; García (del Río); González; Heredia; Heras; Inara; Iglesia; Iriarte; Luzuriaga; Las Heras; Lanza; Lavalley; Luna; Allende (Grondona, 1872: 24-25).

Frente al Sur – *Héroes de la independencia*: Larrasabal; Lugones; Lamadrid; Lopez; Lamoyne; Lemos; Lamarra; Landa; Moldez; Martínez; Makena; Miller; Miranda; Morón; Machaín; Mercado; Moreno; Morquegue; Mansilla; Monteagudo; Muñecas; Necochea; Norbaja; Nivilca; Ocampo; Olemberg; O'Higgins; Ortiguera; Otero; Olabarria; Pomacalha; Priaz; Paez; Puyrredón; Padilla; Pedermera; Pecheco; Perdriel; Planes; Plaza; Pagola; Paz (J. M); Pico (B); Pico (F); Palomeque; Pellado; Parvissien; Prudent; Quintana; Quiros; Rodríguez; Rondeaux; Ramírez; Romano; Requeral; Rosas; Ravelo; Rodríguez (A); Rivero; Rios; Rivera; San Martín; Sucre; Saavedra; Santa Cruz; Suárez; Santa Maria; Superi; Suarez (G); Saravia; Sanchez; Sevilla; Salazar; Tello; Torino; Tejerina; Viamon; Villar; Varnez; Vidella; Villota; Zentone; Zapiola; Zelaya; Zelada; Zamudio (Grondona, 1872: 25).

En el frente Este se detallarían las batallas de la Independencia, desde la de Suipacha hasta la de Ayacucho¹⁰². Finalmente, en el frente Oeste se ubicarían los patriotas argentinos, respecto de los cuales se aclara en una nota final que serían aquellos ciudadanos que firmaron el acta de declaración de la independencia y los que formaron parte del Congreso General Constituyente de 1853¹⁰³. En la parte superior, la *Victoria alada*, es la alegoría que corona la obra¹⁰⁴.



FLEUTI, Eduardo, *Litografía que acompañaba al primer proyecto de monumento*, Rosario, s/f., Exposición en Museo Histórico Provincial "Julio Marc", Rosario. Detalle.

En líneas generales, coincidimos con Miguel Ángel de Marco cuando afirma que Grondona prioriza los acontecimientos entre mayo de 1810 y 1816, y luego de 1853, “con una clara omisión al período anterior a la organización nacional” (De Marco; 2009: 173). Si bien el proyecto se paraliza en el mismo 1872, por lo que el monumento de Rosario nunca llega a concretarse, el de la isla es reproducido en diferentes publicaciones de Grondona. La imagen, un recurso bastante utilizado por aquel entonces, le servía para múltiples fines: fijar un sitio histórico que ligara a la ciudad con la historia de la nación;

¹⁰² Frente Este – *Batallas de la Independencia*: Suipacha, 7 de noviembre de 1810; Piedras, 18 de mayo de 1811; Piedras, 3 de septiembre de 1812; Tucumán, 24 de septiembre de 1812; Cerrito, 31 de diciembre de 1812; San Lorenzo, 3 de febrero de 1813; Salta, 20 de febrero de 1813; Florida, 27 de mayo de 1814; Montevideo, 22 de junio de 1814; Chacabuco, 12 de febrero de 1817; Maypú, 5 de abril de 1818; Pasco, 6 de diciembre de 1820; Río Bamba, 22 de mayo de 1822; Pichincha, 24 de mayo de 1822; Junín, 6 de agosto de 1823; Ayacucho, 9 de diciembre de 1824 (Grondona, 1872: 24).

¹⁰³ Frente al Oeste – *Patriotas argentinos*: J.J Castelli; F. Chiclana; H. Vieytes; Rodríguez Peña; F. Passo; F. Terrada; M. Thompson; R. Vieytes; A. L. Beruti; A. Donado; M. Irigoyen; M. Azcuénaga; M. Alberti; D. Mateu; J. Larrea; M. Moreno; V. López; F. French; G. Posada; F. N. Laprida; M. Boedo; A. Saenz; G. Darragueira; C. J. Rodríguez; P. Medrano; M. A. Acevedo; J. J de Gorriti; A. P de Melo; J. S. de Bustamante; E. P. Bulnes; T. G. Cruz; P. M. Araoz; E. A. Gascon; P. F. de Uriarte; P. L. Gallo; P. I Rivera; M. S. de Soria; J. S. Malavia; P. I. Barros; G. S. Cabrera; J. Colombres; J. I Thames; J. de S. M de Oro; J. A. Cabrera; J. A. Maza; T. M. de Anchorena; J. M. Serrano; J. J Paso, F. Zuviria; P. Centeno; P. Ferré; J. del Campillo; S. Derqui; P. D. Coloredo; L. Torrent; J. M Gutiérrez; S. M. del Carril; R. Godoy; D. B. Huergo; J. Llerena; J. F. Seguí; M. Leiva; B. L. Lavaisse; G. B. Gorostiaga; G. M. Perez; S. Zavalía; J. M. Zuviria; M. Padilla; J. Quintana; M. Zapata; A. Delgado; R. Martínez (Grondona, 1872: 25 - 26).

¹⁰⁴ Miguel Ángel de Marco (h), retomando una nota de Patricia Pasquali aparecida en el diario *La Capital* en el año 1996, afirma que una miniatura de la columna proyectada para Rosario fue obsequiada a Mitre, quien señaló que “es un honor para los argentinos y sus grandes hombres que en todos los pueblos de la República se trata de erigir o se erijan monumentos conmemorativos de nuestras glorias” (citado en De Marco, 2009: 175).

promocionar a Rosario como ciudad pujante en la coyuntura de la organización del país, cuando asimismo se la consideraba para capital de la república; promocionar su propio accionar, tanto como ingeniero como así también constructor de monumentos. Insistimos una vez más que durante estos años eran muy pocos los monumentos construidos, y la idea de sitio histórico estaba recién surgiendo en una joven nación que aún estaba construyendo su relato del pasado.

En 1876, la Pirámide construida en la isla apareció reproducida por lo menos dos veces, en un mapa de la República Argentina y en el Manual de Geografía Nacional. En ambos, la imagen del monumento construido por Grondona aparece acompañada de otras construcciones, también consideradas monumentos, que señalan al mismo tiempo sitios históricos, coincidentes también con los cuatro años reproducidos en la propia pirámide (1810, 1812, 1816 y 1853). En este sentido, Grondona volvía a poner en primer plano para la historia nacional, el acontecimiento ocurrido en Rosario en torno a la creación de la bandera y su primer izamiento a orillas del Paraná.



GRONDONA, Nicolás, Mapa de la República Argentina, Oficina Geográfica Argentina, Rosario, 1876. [Museo Mitre, mapoteca 144]. Medidas: 62cm por 99cm. Detalle.



Monumento en la isla *El Espinillo*. Detalle: GRONDONA, Nicolás, Mapa de la República Argentina, Oficina Geográfica Argentina, Rosario, 1876. [Museo Mitre, mapoteca 144]. Medidas: 62cm por 99cm.

Este mapa de 1876, además del monumento de la isla frente a Rosario, contaba con las imágenes de cuatro sitios históricos que enfatizaban el relato histórico que Grondona pretendía para el monumento rosarino: el Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires, la Casa Histórica de Tucumán y el Cabildo de la ciudad de Santa Fé. Además, los marcos del mapa contaban con figuras del panteón de héroes nacionales (San Martín, Belgrano y Mariano Moreno) y los catorce escudos provinciales. En el interior del mapa, además de los sitios históricos, se encontraba una imagen de Sebastián Gaboto y una breve descripción de su estadía en territorio argentino.

En su manual de *Geografía Nacional*, también de 1876, Nicolás Grondona se propone llenar un vacío en la instrucción pública de entonces ofreciendo un manual que combine la Geografía y la Historia con la intención de poner en conocimiento de los jóvenes las cualidades de la Argentina. “Dedicamos nuestra pequeña obra a la Juventud Argentina que encontrará en ella las primeras nociones Geográfica-Históricas de su querido país” (Grondona, 1876: s/n).

En un apartado entre muchos, se detallan, de acuerdo al criterio del autor, los “lugares célebres que posee la República Argentina”, entre los que se nombra a la ciudad de Rosario, lugar “donde el ilustre General Belgrano en 1812, creó, enarboló y saludó por primera vez, el pabellón Nacional Argentino” (Grondona, 1876: 26)¹⁰⁵.

Acompañando el relato que presentaba el mapa editado también en 1876, junto con Rosario, se destacaba a la ciudad de Buenos Aires, “donde se dio el primer grito de independencia contra la Metrópoli, y haberse nombrado el 25 de mayo de 1810 el primer Gobierno Patrio”; Tucumán, donde “se declaró la independencia Argentina el 9 de julio de 1816, y en sus alrededores las armas de la Patria, a los órdenes del General Belgrano reportaron en 1812 el más completo triunfo sobre el ejército de la Metrópoli” (Grondona, 1876: 26) y la ciudad de Santa Fe. Además, y también en consonancia con lo que aparecía en el mapa al que hicimos referencia, se mencionaba al *Rincón de Gaboto*, ya que fue allí “donde los conquistadores y descubridores de la región de la Plata fundaron en 1527 el primer establecimiento Europeo con el nombre de *Sancti Espiritu*, y es donde Sebastián Gaboto hizo flamear por primera vez la bandera de la civilización” (Grondona, 1876: 25-26). Se nombraba, además, a la localidad de San Lorenzo (Santa Fe), al Río Juramento (Salta), a la ciudad de Salta, al Paraje Paso de los Patos (San Juan), a la Isla Martín García y a la Vuelta de Obligado (Buenos Aires). Respecto de este último sitio, vemos una

¹⁰⁵ Esta relación entre Rosario y la creación de la bandera será expresada en términos muy parecidos por Gabriel Carrasco cuando lo establezca como “el más glorioso de sus anales”.

diferencia respecto al relato propuesto para el monumento rosarino, ya que se incorpora un acontecimiento de la época de Rosas, aunque sin nombrarlo: “En este punto (1845) tuvo lugar un sangriento y glorioso combate que duró 9 horas, entre el Ejército Argentino y las escuadras aliadas francesa e inglesa sobre la libre Navegación del Río Paraná” (Grondona, 1876: 27).

En relación a estos sitios históricos, se destacan los monumentos más notables que posee la República Argentina, entre los cuales se mencionan al *Cabildo de Buenos Aires*, la *Casa de Tucumán*, al *Cabildo de Santa Fe*, la *Pirámide del Rosario de Santa Fe*, la cual “señala en la isla frente a esta ciudad el lugar mismo donde existía la batería *Independencia*” y la *Pirámide de Tucumán* que “señala el punto donde tuvo lugar el 24 de septiembre de 1812, la memorable batalla entre el Ejército Nacional y el de la Metrópoli”. (Grondona, 1876: 27)



GONDONA, Nicolás, Geografía nacional, Rosario, Imprenta de Obras, 1876. Sala “Tesoro”, BNMM. Entre los aspectos a destacar, notamos que Grondona marca una línea que se mantendrá en los monumentos que sigan: la presencia de Belgrano, el homenaje a la bandera como representación de la nación, la asimilación de Rosario con otros sitios históricos de la historia nacional. Respecto al prócer, veremos que su figura se irá desdibujando en los diferentes monumentos, tomando más relevancia el homenaje a la bandera misma y a la ciudad que la vio nacer.

CAPÍTULO 2: La definición del sitio histórico de la batería Libertad y la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera

A principios del año 1898 tuve la feliz inspiración – permítame que así la califique – de querer para mi ciudad natal un monumento a la bandera Argentina... [Carta de Luis Lamas a Bartolomé Mitre, Rosario, 06 de mayo de 1903].

En este capítulo nos ocuparemos de la “feliz inspiración” que tuvo el Intendente Municipal Luis Lamas en 1898. Si bien parecía que el Ingeniero Municipal Nicolás Grondona había tenido todo resuelto respecto a la marcación de los sitios históricos de ambas baterías inauguradas por Belgrano, para fines del siglo XIX desde la Intendencia Municipal se reabrió la cuestión y se creyó necesario encarar una investigación para determinar al menos el de la batería *Libertad*.

En una primera instancia realizaremos una evaluación de las condiciones en que se encontraba Rosario a fines del siglo XIX y la influencia que tuvo este intendente en la proyección de obras públicas entre las que se encontraban, además de un monumento a la bandera, parques, saneamiento y embellecimiento. En un segundo momento, describiremos uno de los acontecimientos más sobresalientes en la historia de nuestro monumento. Nos referimos a la investigación que desde el Municipio se encargó a dos jóvenes intelectuales de la ciudad para determinar el sitio histórico de la batería *Libertad* y el destino de la bandera izada en Rosario el 27 de febrero de 1812.

En este punto, resultan fundamentales las reflexiones de Pierre Nora sobre la importancia de la definición de *lugares de memoria* a las que hicimos referencia en la Introducción y a las que volveremos en varios momentos de este capítulo. Teniendo en cuenta que nuestro objeto central serán los monumentos a la bandera que se fueron proyectando desde 1872 hasta su inauguración en 1957, esta primera etapa que determinó la definición del sitio histórico del primer izamiento como *lugar de memoria* resulta fundamental para nuestro planteo.

1. Rosario a fines del siglo XIX: crecimiento y obra pública

Si evaluamos el desarrollo de la ciudad desde el abandono del monumento de Grondona en 1878, observamos un crecimiento constante y una sofisticación de su esfera administrativa. Respecto al crecimiento poblacional, en 1858 vivían en Rosario alrededor

de diez mil habitantes, mientras que para el 1900 el número ascendía a más de cien mil¹⁰⁶. En relación a la administración y a la relación con el gobierno provincial, para 1883, mediante una Reforma Constitucional, se divide a Rosario en tres departamentos¹⁰⁷ – por lo que se reduce su representación en la Legislatura – y se introduce el intendente electivo. Luego de algunas irregularidades, durante la crisis de 1890¹⁰⁸, las autoridades electas fueron nuevamente reemplazadas por funcionarios designados por el Ejecutivo Provincial y los extranjeros perdieron el derecho a votar. A estas modificaciones, se suma que los municipios no se encargarán de la contribución directa, lo que termina reduciendo la autarquía económica (Rigotti; 1996). Sin embargo, es pertinente mencionar que las tensiones con la capital provincial se fueron alivianando hacia el cambio de siglo, y para el 1900 los extranjeros recuperaron sus derechos, el puesto de intendente volvió a ser electivo y los problemas financieros fueron superados.

Por otra parte, el período que se inicia hacia 1880 supone, a nivel nacional, el comienzo del Estado organizado y el *modelo agroexportador*, lo que determinó el crecimiento económico basado en la exportación de materias primas y la llegada de inmigrantes con el fin de cubrir la necesidad creciente de mano de obra¹⁰⁹. Como resultado, Argentina “pasó de ocupar una posición marginal a convertirse en una promesa destinada a ocupar en América del Sur el lugar que los Estados Unidos tenían en América del Norte” (Rocchi, 2000:19).

¹⁰⁶ El censo no sólo servía para definir el número de habitantes, sino también el tipo de régimen municipal a establecerse y si resultaba necesario modificar la cantidad de representantes deliberativos locales y provinciales. Particularmente, al intendente Lamas le sirvió como una herramienta que permitía asimilar a Rosario con ciudades como Buenos Aires, al mismo tiempo que la diferenciaba de otras. De acuerdo al planteo de Diego Roldán, “Lamas expresó que las estadísticas reivindicarían a Rosario en el concierto de ciudades argentinas del flamante siglo XX. Los censos servirían para estimar la distancia que separaba a Rosario de ciudades a las que ansiaba emular, como Buenos Aires y de la que quería diferenciarse, como Santa Fe. El Primer Censo Municipal fue el artefacto cultural que consolidó la imagen de Rosario como la segunda ciudad de la República, la indiscutible insignia del progreso santafesino” (Roldán, 2012a: 32-33).

¹⁰⁷ Esto es particularmente penoso para Rosario, que perdió representatividad en el congreso provincial. La provincia quedó dividida con siete departamentos al sur y once al norte, por lo que Rosario comenzó a designar solo seis diputados sobre veinticuatro, un senador sobre dieciocho y la sexta parte de los electores para gobernador. (Álvarez, 1998).

¹⁰⁸ En Rosario la crisis económica se agudiza hacia 1891, por lo que la Municipalidad se vio obligada a tomar medidas paliativas como la entrega de raciones de comida a los pobres y el aumento del precio del tranvía. Al año siguiente, la cantidad de desocupados obligó a un registro de los mismos en la Provincia. Sin embargo, en materia de obra pública, la ciudad mantuvo el ritmo de las inauguraciones que exigían el aumento de su población (cárcel de mujeres, sucursal del Banco Nación, Hospital Italiano Garibaldi). (Álvarez, 1998).

¹⁰⁹ Siguiendo la descripción que realiza Fernando Rocchi, se puede observar que a fines del siglo XIX, la estructura de las exportaciones comenzó a diversificarse con la producción de nuevas mercancías: cereales, lino, carne congelada ovina y animales en pie. Ya en el siglo XX, la carne vacuna refrigerada se transformó en la mercancía de mayor demanda (Rocchi, 2000).

Rosario estuvo ligada a este proceso desde una doble perspectiva. Por un lado, su *hinterland* recibió el aporte de los inmigrantes para el trabajo agropecuario y, por otro, la ciudad fue adquiriendo la fisonomía de ciudad-puerto a la que hicimos referencia en el capítulo anterior. Desde este segundo sentido, Rosario recibió también una abundante cantidad de inmigrantes que orientaron sus actividades principalmente hacia el comercio. En relación con esta situación de crecimiento económico y dependencia de mano de obra importada, desde las décadas finales del siglo XIX se percibe una preocupación cada vez más evidente de expandir y consolidar la identidad nacional. Si bien Grondona, y también Carrasco, habían sido casi unos adelantados a su época al impulsar la concreción de monumentos desde una intención individual, es a partir de estos años que esta necesidad se vuelve ineludible¹¹⁰. Retomando las palabras de Mirta Lobato, el desafío “de la época fue integrar el territorio y construir una identidad nacional sobre la base de un gobierno ordenado y estable” (Lobato; 2000).

Siguiendo a Lilia Ana Bertoni – quien se ocupa de la consolidación de la identidad nacional en las dos últimas décadas del siglo XIX – resulta necesario recalcar que, para estos años, nación y Estado eran términos equivalentes y, en este sentido, “construir la nación” supuso “la imposición del orden” y la fijación de un “punto de partida legítimo y de una historia” (Bertoni, 2001: 18).

Fue desde el Estado, entonces, que se fortalecieron dos ideas de nación que suponían una resolución distinta del problema del inmigrante¹¹¹. Por un lado, comenzó a delinearse la idea del *crisol de razas*, la cual suponía una construcción a futuro de una identidad conformada por rasgos provenientes de los diferentes pueblos y de las distintas culturas que la iban formando. En contraposición, la idea de la *nación preexistente*, suponía la estabilidad de rasgos definidos en el pasado (la raza española o el ser criollo). De acuerdo al planteo de Bertoni, este “núcleo de nacionalidad podía absorber los variados aportes

¹¹⁰ No negamos que hayan existido otros momentos en los que se pretendió construir monumentos y organizar los espacios públicos de la ciudad en pos de la construcción de la nacionalidad. Pensando en Buenos Aires, la pirámide de mayo fue inaugurada en 1811, al mismo tiempo que el período rivadaviano fue un ejemplo de organización urbana (Aliata; 2004). Asimismo, durante el rosismo, existieron intenciones de dejar monumentos permanentes que superen las tendencias de construcciones efímeras de la época (Munilla; 2010). En lo que queremos poner énfasis es en la nueva situación que supuso la llegada masiva de inmigrantes y la reacción que esto generó desde el Estado Nacional.

¹¹¹ La autora marca como un momento que puso en evidencia el rol político que podían adquirir los inmigrantes a la Revolución de 1890, la cual “generó una amplia movilización y se afirmaron las demandas políticas de los extranjeros. Éstos se atribuyeron cierto protagonismo en los acontecimientos debido a su participación en los combates callejeros (...) Participaron de la euforia que se vivió con la renuncia de Juárez Celman y aunque su inquietud por la obtención de los derechos políticos era anterior, sintieron que habían ganado fuerza y capacidad de presión sobre el gobierno” (Bertoni, 2001: 135-136).

de los grupos inmigratorios sin perder su esencia, a condición de realizar una política definida para mantenerlo puro y neutralizar los contaminantes externos” (Bertoni, 2001: 171).

A partir de estas ideas, hacia la década de 1890 hubo una primera intención de confraternizar con los extranjeros, diferenciando al “mal inmigrante”, protagonista de revueltas, del “buen inmigrante”, que era la mayoría y se dedicaba al trabajo y era, en última instancia, un “huésped agradecido con la nación que lo acogía” (Bertoni, 2001: 172)¹¹². Esta intención de confraternizar se concentró fundamentalmente en españoles e italianos, ya que constituían la mayoría de los recién llegados¹¹³. Por otra parte, si bien la política de confraternidad se extendió, no significó lo mismo para todos.

Muchos coincidieron en considerarla el reconocimiento de la Argentina al aporte de los inmigrantes extranjeros y fortaleció la idea del crisol de razas que corroboraba una larga convivencia y un notorio grado de integración (...) Pero en otros grupos fue interpretada sólo como la colaboración de grupos frateros, de huéspedes agradecidos con el país que los había acogido y en el que habían prosperado; colaboradores muy próximos, hermanos, pero distintos (Bertoni; 2001: 313 – 314).

Aproximándonos a la realidad provincial en esta misma época, Santa Fe constituyó uno de esos espacios provinciales que más de cerca “experimentaban la presencia inmigratoria debido a las cualidades de sus tierras para las actividades agrícolas” (Micheletti, 2009: 68)¹¹⁴. Al igual que había sucedido a nivel nacional a partir de la participación de los

¹¹² En el marco de conflictos limítrofes con Chile, el acercamiento con los inmigrantes extranjeros se concentró especialmente con la mayoría de italianos y españoles con la intención de consolidar las fuerzas con las que contaba la Argentina (Bertoni, 2001: 172 y ss).

¹¹³ Desde la década de 1890 se buscó intensamente revertir la imagen negativa de España, enfatizando el carácter de *madre patria* y dejando de cantar las estrofas ofensivas del Himno Nacional. La guerra hispano-cubana de 1898, donde participó también Estados Unidos enfrentándose a la nación europea, significó el cambio de imagen de España en América Latina. En ese contexto, España dejó de ser “la metrópoli tiránica” y se trasladó esa imagen a Estados Unidos (Bertoni, 2001: 173 y ss). “La creciente influencia de los Estados Unidos en el Caribe a lo largo de la década de 1890 (...) fue percibida por algunos argentinos como una amenaza para el resto de la América hispánica” (Bertoni, 2001: 174). En la misma línea que Bertoni, Terán sostiene que la guerra entre España y Cuba puso de relieve la superioridad norteamericana, produciendo reflexiones en la “vieja intelectualidad latinoamericana” que nutrieron una primera reacción antiimperialista. En el caso argentino, esta reacción se identificó con una posición defensiva ante lo que era percibido como un “peligroso adversario en eventuales disputas interhegemónicas” (Terán, 2000: 338). En el campo intelectual, esta nueva animosidad contra Estados Unidos quedó expresada en el texto *Ariel* del escritor uruguayo José Enrique Rodó, quien remarcó hacia el 1900 “la antinomia Latinoamérica / Estados Unidos de América como expresiva de la contraposición espíritu / materia, antinomia extraída naturalmente del archivo ideológico del espiritualismo finisecular” (Terán, 2000: 349).

¹¹⁴ De acuerdo al Segundo Censo de la Provincia del año 1898, hacia 1895 Santa Fe contaba con un 41,9% de inmigrantes (Micheletti; 2009).

extranjeros de la revolución de 1890 en Buenos Aires, la presencia de inmigrantes en revueltas evidenció el potencial político de este sector en crecimiento¹¹⁵.

Pensando en otro elemento a destacar en el ámbito provincial, aparece la conflictiva relación entre Rosario y la capital santafesina a la que aludimos en el capítulo uno. Si bien Rosario ya se encaminaba a convertirse en la ciudad más importante del territorio provincial, su accionar quedaba circunscripto a asuntos administrativos: cálculo y manejo del presupuesto y cobro de contribuciones vecinales (Roldán, 2010). De hecho, como veremos a continuación, para poder erigir monumentos dependía del dictamen de una ley provincial.

Respecto de las fiestas patrias y conmemoraciones, el accionar de la municipalidad se centraba en la iluminación de plazas - especialmente la Plaza 25 de mayo y, luego de su ampliación hacia el 1900, también el Parque Independencia -, y la realización del Té Deum, del cual participaban funcionarios locales y provinciales. Para estas ocasiones, además, se realizaban donaciones a los pobres, por ejemplo de pan, azúcar y yerba (Roldán, 2010).

Retomando lo que decíamos al comienzo del capítulo, durante estos años se renueva la preocupación por la conmemoración de la creación de la bandera y la consiguiente construcción de un monumento. Analizando el período y enmarcando la investigación que encarga el intendente Luis Lamas para determinar el sitio histórico del primer izamiento, Diego Roldán sostiene que “solemnizar el pasado fue una de las ocupaciones del municipio hacia el fin del siglo XIX” (Roldán, 2010: 124).

En este contexto, las dos intendencias sucesivas de Luis Lamas significarán un desarrollo urbano sin precedentes en la ciudad, proyectando obras que le brindarán a Rosario una fisonomía propia que sostuvo a lo largo de los años. En su primer mandato, entre 1898 y 1901 se comienzan las obras de la Avenida Belgrano¹¹⁶, se construye el Hospital Rosario, se instala la Escuela de Artes y Oficios en el edificio conocido como “Cuartel de Gendarmes”, se construye el Matadero Municipal y se amplía el Cementerio *El*

¹¹⁵ Siguiendo el análisis de María Gabriela Micheletti, “la provincia de Santa Fe, sacudida en 1893 por un alzamiento de colonos armados rebeldes en contra de un impuesto y por dos revoluciones políticas de las que tomaron parte algunos núcleos de origen inmigratorio, se constituyó en un testimonio a tener en cuenta para los sectores dirigentes nacionales y provinciales que procuraban, a la vez, mantener el control político y el orden de cosas establecido, y evitar la propagación de factores considerados como disolventes de la sociedad argentina” (Micheletti, 2009: 68).

¹¹⁶ Las obras en la Avenida Belgrano tenían el objetivo de facilitar el tráfico de acceso al puerto, ferrocarriles y empresas situadas a orillas del río Paraná. La avenida contaba con 4km, desde Plaza Belgrano (antes Brown) hasta la desembocadura del Arroyo Saladillo por el sur y por el norte hasta Av. Wheelwright (Alonso y Culaciati, 2013).

*Salvador*¹¹⁷. En su segundo mandato, se abre el Pasaje Celedonio de Escalada, se instala el puente sobre el arroyo Saladillo, el Mercado Central y se continúa con la instalación de cloacas. En este segundo período, los trabajos de ampliación que se venían realizando en la Avenida Belgrano son presentados como parte de los avances que se están ejecutando en el puerto¹¹⁸. De este modo, la figura de Lamas quedará ligada a espacios por demás significativos de la identidad rosarina: Avenida Belgrano, puerto, Parque Independencia y monumento a la bandera.

2. El monumento a la bandera de Luis Lamas

Luis Lamas y Calixto Lassaga

El escenario que acompañó este segundo intento de monumento, entonces, estuvo caracterizado por la proliferación de la obra pública y la necesidad de recuperar un acontecimiento que ligaba a la ciudad con la historia nacional. Para lograr el objetivo final, desde la Intendencia de Rosario se convocó a un conjunto de vecinos destacados para que organizaran los festejos en los que se marcaría el sitio histórico de la batería *Libertad* mediante la colocación de la piedra fundamental del futuro monumento. Al mismo tiempo, se crea una sub-comisión de “indagación histórica”.

La investigación de 1898 supone el cruce entre de dos espacios de discusión y toma de decisiones que se irán repitiendo a lo largo de nuestro recorrido: el ámbito del gobierno y el campo intelectual. Ambos espacios no serán los mismos en el transcurso de estos años, los intendentes municipales de la ciudad pasarán de ser designados por el Ejecutivo Provincial a ser definidos por los propios electores de la ciudad intermitentemente. Como se explica en el capítulo tres, la inestabilidad política se mantendrá durante las primeras dos décadas del siglo XX (Álvarez, 1998) (Roldán, 2010). Respecto al ámbito de lo que podríamos llamar intelectuales, del que dijimos breves comentarios en el capítulo anterior, se irá transformando, pasando de aficionados por la historia o por el arte hasta congregarse en corporaciones de artistas o profesionales vinculados con el estudio del pasado.

¹¹⁷ MEMORIA PRESENTADA AL HONORABLE CONCEJO DELIBERANTE POR EL INTENDENTE MUNICIPAL LUIS LAMAS, del 15 de febrero de 1898 al 15 de febrero de 1901, Municipalidad de Rosario de Santa Fe, Imprenta *La Capital*, Rosario, 1901.

¹¹⁸ MEMORIA PRESENTADA AL HONORABLE CONCEJO DELIBERANTE POR EL INTENDENTE MUNICIPAL LUIS LAMAS. Del 15 de febrero de 1901 al 31 de diciembre de 1903, Municipalidad de Rosario de Santa Fe, Imprenta *La Capital*, Rosario, 1904.

Los acontecimientos de 1898 tienen como protagonistas a dos figuras sobresalientes en la intención de construir un monumento que conmemorara el primer izamiento de la bandera en Rosario. Desde el gobierno de la ciudad, Luis Lamas será el Intendente que busque quedar ligado a la construcción del monumento marcando el sitio histórico y colocando durante su mandato la piedra fundamental. Desde el ámbito intelectual, todavía muy incipiente en la ciudad, Calixto Lassaga estará encargado de la investigación y comenzará desde ese entonces una trayectoria que ligará su propia vida a la del monumento a la bandera.

Como mencionamos en el apartado anterior, Luis Lamas gobierna la ciudad en dos mandatos sucesivos, de 1898 a 1901 y desde entonces hasta 1903. La característica más llamativa de su gobierno fue la estabilidad, debido a la construcción de una base de apoyo conformado por el gobierno provincial y amplios sectores de la elite local. Esta situación excepcional le permitió llevar a cabo toda una serie de obras públicas que buscaban tanto ordenar una ciudad que estaba creciendo de manera desbordante, al mismo tiempo que se reactivaron y crearon espacios públicos para el esparcimiento de la población¹¹⁹.

Siguiendo la tradición de su padre y su abuelo, Luis Lamas llegó tempranamente a ocupar un cargo de jerarquía en la Municipalidad de Rosario. Nació el 2 de septiembre de 1865 en la ciudad bajo el nombre Luis Lincoln Lamas Freyre. Su familia, al igual que la de muchos funcionarios e intelectuales rosarinos, era originaria de Europa, específicamente de Galicia. Desde los 14 años empezó con actividades comerciales en Rosario; a los 26 se casó con Sara Rosas, quien también provenía de una familia vinculada con el campo político: su padre, Desiderio Rosas, fue Intendente de Rosario, y su abuelo, Pascual Rosas, fue gobernador de la provincia (Alonso y Culaciati, 2013).

Al comenzar su primera Intendencia, que se inicia el 21 de febrero de 1898 y concluye el 14 de enero de 1901, Lamas contaba con 34 años. Al mismo tiempo que Lamas llegaba al poder en la ciudad, su tío segundo, José Bernardo Ignacio Iturraspe, asumía el cargo de gobernador de la provincia. Recordemos que para estos años la Constitución de la Provincia estipulaba que los intendentes de las ciudades fueran designados por el gobernador con acuerdo previo del Senado Provincial (Alonso y Culaciati, 2013). Este

¹¹⁹ Luego de describir en detalle la crisis general que se venía viviendo en la ciudad desde 1893 – crisis que tenía su correlato en el gobierno nacional y provincial, tanto en lo económico como en lo político – Juan Álvarez valora al mandato de Paz, pero principalmente al de Lamas, destacando tempranamente la estabilidad que lo caracterizó. “La intendencia de Luis Lamas, que dio comienzo en febrero del 98 y, caso único de estabilidad, debía prolongarse durante seis años, trajo para Rosario adelantos edilicios. Tuvo la suerte de ser apoyado en esa empresa por el gobernador Iturraspe, el presidente Roca y concejales dotados de amplias vistas, entre ellos el Dr. Marcelino Freyre” (Álvarez, 1998: 419).

apoyo de Iturraspe fue una de las causas de la inusual estabilidad que describíamos recién. Roxana Colaneri y Mario Glück enfatizan esta situación favorable que vivió Lamas, poniendo de relieve que a “nivel extra-local, contaba con el apoyo del gobernador Iturraspe, quien tuvo en cuenta los intereses del Sur santafesino” (Colaneri y Glück; 1995-1996: 499). Podríamos decir también que comenzaba una intención de parte del gobierno provincial de acercarse a la ciudad de Rosario y, de este modo frenar, la confrontación Rosario - Santa Fe que venía desde hacía décadas¹²⁰.

La segunda Intendencia comienza el 15 de enero de 1901 y concluye en febrero de 1904. En el gobierno provincial el Dr. Rodolfo Freyre, sobrino de Iturraspe, fue el sucesor que permitió mantener el apoyo político y económico necesario para sostener el desarrollo urbano que estaba generando Luis Lamas en Rosario, aunque, como veremos, con algunos conflictos internos que permiten diferenciar ambos mandatos (Alonso y Culaciati, 2013) (Prieto, 2017).

Lo más destacado de su mandato – además de la proyección de un monumento a la bandera – fue la ampliación y el trazado definitivo del Parque Independencia, proyecto que había sido impulsado por intendentes anteriores, pero sin el apoyo necesario para ejecutarlo¹²¹, y el inicio de las obras del puerto. Las conexiones de Lamas con las autoridades provinciales y destacados vecinos rosarinos permitieron, entonces, la ejecución del parque y la proyección de dos importantes instituciones que serían instaladas en su perímetro: el predio ferial de la Sociedad Rural Argentina y el Hipódromo de carreras del Jockey Club de Rosario. Lamas era miembro de ambas instituciones¹²², lo cual, de acuerdo al análisis que propone Diego Roldán, “narraba una posición aventajada y le habilitaba contactos influyentes” (Roldán, 2012a: 86)¹²³. Por lo que hemos venido

¹²⁰ Agradezco a Agustina Prieto sus reflexiones sobre la intendencia de Lamas que me permitieron profundizar la descripción de sus mandatos. Entre varios textos, se puede revisar: Prieto, 2017.

¹²¹ De acuerdo a Colaneri y Glück, los gobernadores Paz y Larrechea ya habían impulsado proyectos de ampliación del parque (Colaneri y Glück; 1996: 499 y 500). Diego Roldán también destaca que la delineación de un parque en la confluencia de los dos principales bulevares de la ciudad fue presentado durante la intendencia de Alberto Paz en 1897, pero que la falta de apoyo del gobierno provincial impidió las expropiaciones y el proyecto se desestimó (Roldán, 2012a).

¹²² De acuerdo al recorrido biográfico que proponen Alonso y Culaciati, Luis Lamas “tuvo la acertada iniciativa de invitar, el 19 de marzo de 1895, a un grupo de hombres representativos a una nación preparatoria en el Centro Comercial (luego Bolsa de Comercio), con el objeto de proponer la fundación de la Sociedad Rural”, la cual quedó constituida en esa misma reunión. Además, fue uno de los fundadores del Jockey Club el 18 de septiembre de 1900, entidad de la que fue presidente entre 1901 y 1903 (Alonso y Culaciati, 2013: 18-19).

¹²³ Concesionar el parque a entidades privadas permitió garantizar el cuidado y mantenimiento de un espacio público de dimensiones extralimitadas para las posibilidades de la gestión (Roldán, 2012).

describiendo hasta el momento, entonces, podemos observar que Luis Lamas era parte de una clase hegemónica en Rosario, que tenía vínculos con la burguesía de la ciudad¹²⁴.

La proyección y ejecución de este parque, que comienza a delinearse en agosto de 1900, responde a las teorías higienistas de la época. En este contexto, Rosario y otras ciudades del litoral crecían descontroladamente, generando condiciones de vida insalubres para los pobres de la ciudad, como el hacinamiento y la propagación de enfermedades. La realización del parque estuvo a cargo del director de obras públicas de la Municipalidad, el Ingeniero Héctor Thedy. Las obras comenzaron en 1901, con la excavación del lago, la elevación de la montaña, la apertura de las avenidas de acceso y la celebración de dos fiestas del árbol que consistieron en la plantación de miles de especies. La inauguración oficial fue el 1º de enero de 1902 con una gran fiesta (Alvira y García Ibañez, 2008). En esos años el parque Independencia fue pensado como el espacio simbólico de las fiestas y la proyección de monumentos

Desígnase el Parque de la Independencia como paraje público donde se erigirán las estatuas o monumentos conmemorativos de celebridades y glorias mundiales, cuya erección haya sido autorizada por la H. Legislatura de la Provincia.¹²⁵

Sin embargo, si bien Lamas con el paso de las décadas fue agrandando su imagen como el gran intendente de la obra pública en Rosario, su segundo mandato estuvo caracterizado por una serie de conflictos obreros a la que se sumó la peste bubónica. En octubre de 1901 la policía asesinó a un obrero de la Refinería Argentina que estaba organizando una huelga lo que generó una serie de protestas que visibilizaron el componente anarquista de la clase trabajadora rosarina (Prieto, 2017)¹²⁶. De esta forma, es posible matizar esa imagen reluciente de los gobiernos de Lamas y complejizar aún más el contexto en el que

¹²⁴ Seguimos en esta conceptualización a Sandra Fernández, cuyas reflexiones son retomadas por Amaia García Ibañez y Pablo Alvira, quienes destacan que lo que llamamos burguesía rosarina podría definirse como “la clase dominante urbana que detenta el poder político, económico y social (...) conformada por un grupo primigenio de propietarios rurales a los que se incorporaron comerciantes extranjeros y profesionales liberales, fundiéndose todos en una clase que desarrollaba sus actividades en distintos sectores de la economía (...) En este proceso de ascenso social y conformación de una clase dominante, estos grupos participan en diferentes espacios públicos e instituciones privadas (...) vinculados estrechamente al aparato municipal, a través de sus miembros (Alvira & García Ibañez; 2008: 7).

¹²⁵ Ordenanza N° 10, Mayo 26 de 1905. Citado en Alvira y García Ibañez (2008: 13).

¹²⁶ En este contexto, Rosario fue caracterizada como la “Barcelona Argentina”. Según Agustina Prieto, “El anarquismo impulsó su dirección sobre una parte muy significativa de los conflictos que enfrentaron al capital y al trabajo en la primera década del siglo XX. La sucesión de huelgas parciales y generales impulsadas por el movimiento libertario y su identificación con los atentados que acabaron con la vida de algunos gobernantes europeos, provocaron que sus militantes fuesen hostigados, encarcelados o deportados en virtud de lo dispuesto por la Ley de Residencia sancionada en 1902” (Prieto, 2017: 52).

se abandonó el proyecto de construcción del monumento, marcado, también, por el conflicto con los “malos inmigrantes”.¹²⁷

De todos modos, de los monumentos posibles para Rosario, el dedicado a la bandera era el más anhelado por estos años y su ejecución fue una obsesión de Lamas. De los miembros designados para la organización de los festejos en los que se colocaría la piedra fundamental del monumento a la bandera, nos interesa destacar la presencia temprana de Calixto Lassaga, cuya trayectoria posterior lo ligaría íntimamente con la conmemoración de la creación de la bandera.

Calixto Lassaga había nacido en la ciudad en 1857 y, según el análisis que de él propone Mario Glück (2017), provenía de una “familia de estirpe” cuyos orígenes hay que buscarlos en la época colonial. En el contexto de la creciente ciudad de Rosario, los Lassaga tuvieron que habituarse a compartir su lugar destacado con otras familias de origen inmigrante.

Para 1898 era un abogado que se desempeñaba desde 1889 como profesor de Historia y Geografía Argentina en el Colegio Nacional de Rosario, colegio al que había asistido. A comienzos de esa década había comenzado su carrera política vinculado a la Unión Cívica llegando a ser vocal de la cámara de apelaciones durante el gobierno de Candiotti en 1893, cargo que volvería a ocupar en el mismo 1898 para llegar a ser más adelante presidente de esa cámara. Siguiendo el recorrido biográfico que de él hace Mario Glück, observamos que “fue Ministro de Gobierno entre 1906 y 1925, Diputado entre 1914 y 1920 y Concejal en la ciudad entre 1923 y 1925 alineado en el conservador Partido Popular” (Glück, 2017: 202). Además, fue el primer presidente del Colegio de Abogados y participó de la Liga Patriótica desde 1919. Su carrera en la política termina en 1939, año en que preside el Concejo Municipal y luego se desempeña como intendente. (Abad de Santillán, 1967).

El accionar de Lassaga en diversas iniciativas orientadas a recuperar hechos o personajes de Rosario y la región llevó a Mario Glück a calificarlo como un “emprendedor de la memoria” (Glück, 2015). Estas acciones no tuvieron tanto que ver con su rol como profesor de Historia, sino con su rol de Presidente del Instituto Nacional Sanmartiniano y de la Junta de Historia y Numismática Americana, filial Rosario (Milanesio, 2000). Como veremos en el capítulo cuatro, luego de su participación en la comisión de 1898, en la década de 1920 estará presente en el debate en torno al festejo de un supuesto bicentenario de la ciudad. Finalmente, de su accionar en la década de 1930 para definir

¹²⁷ En el capítulo tres recuperaremos los argumentos de Lamas sobre el abandono del proyecto en una carta a Bartolomé Mitre en la que se centra exclusivamente en el conflicto con Chile.

un día de la bandera, nos ocuparemos en el capítulo cinco. De este modo, podemos decir que Lassaga, junto con Grondona y Lamas, se suma a la lista de aquellos que entendieron que era necesario construir una memoria local que acompañe el crecimiento de la ciudad y en cierto sentido lo justifique. Como bien destaca Mario Glück, y que veremos en el análisis de los resultados de la investigación encargada en 1898, a Lassaga no le interesaba la vertiente erudita de la historia representada por Mitre, sino que tomaba de él aquello que era necesario para ligar a Rosario con la historia de la nación y valorar el acontecimiento del primer izamiento de la bandera centrando su relato “en la imagen y acción de Belgrano” (Glück, 2017: 202)

Hacia un nuevo monumento

El 16 de abril de 1898, la Intendencia Municipal de la ciudad de Rosario resuelve la incorporación de los festejos relacionados con la creación de la bandera argentina en la ciudad en el marco de las fiestas cívicas de mayo. En la misma resolución se nombra a un grupo de vecinos en comisión, quienes serán los encargados de organizar debidamente los festejos y manejar los fondos destinados a los mismos. De acuerdo al decreto que promueve el Intendente Lamas, la intención era “solemnizar” un acontecimiento que había estado ausente de las fiestas cívicas hasta entonces

Siendo la ciudad de Rosario la *cuna de la bandera argentina*, pues en las baterías del Paraná las levantó por primera vez el General Belgrano en 1812, y no estando conmemorando este hecho hasta el presente y a fin de que él sea solemnizado en las próximas fiestas cívicas de mayo. El Intendente Municipal RESUELVE:

1º - Designar en Comisión a los vecinos Dr. Marcelino Freyre, Dr. Daniel Goytia, Juez Federal de la Sección Santa Fe; Dr. Pedro N. Arias; Sr. Nicolás de Vedi, rector del Colegio Nacional; Dr. Joaquín Lejarza; Dr. David Peña; Sr. Pelayo Ledesma, Gerente del Banco de la Nación Argentina; Sr. Zenón Pereyra; Dr. Jacinto Fernández; Dr. José Leguizamon; Dr. Agustín E. Landó; Dr. José S. Zempe; Dr. Miguel S. Coronado; Sr. Miguel Grandoli; Dr. Calixto Lassaga; Dr. Lisandro de la Torre y delegar en ellos su representación a fin de que organicen las fiestas patrias correspondientes a los días 23, 24 y 25 de mayo y realicen la conmemoración de aquel hecho histórico con el concurso del Superior de Gobierno Nacional, de la Provincia y demás estados federales.

2º - Poner a la orden de la Comisión popular el nombramiento, los fondos necesario y de que dispone la Intendencia para estos fines [Firmado: Luis Lamas. Arturo Zinni

(secretario)]. (Resolución Municipal, 16 de mayo de 1898, en: *Documentos...*; 1928: 46. Las cursivas son nuestras)¹²⁸.

Pensando en la conformación de esta nueva comisión de vecinos, se señala y destaca el cargo o profesión de algunos (jueces, rector del Colegio Nacional, gerente de banco), demostrando que provienen de sectores diversos. Para otros, basta sólo con el nombre. Como en el caso de Calixto Lassaga, en esta comisión se encontrará intelectuales dando sus primeros pasos (David Peña), mientras que otros ya están consolidados en el mundo de la política (Lisandro de la Torre, Marcelino Freyre, Miguel Grandoli). Algunos, entonces, se volverán célebres con el paso de los años, otros quedarán en el registro como simples miembros de esta comisión.

En el decreto del Honorable Concejo Deliberante del día 3 de mayo - firmado por el Intendente Lamas y su secretario - en el que se establece que en la ciudad se construirá un monumento conmemorativo, se menciona que el proyecto había sido presentado originalmente por un grupo de concejales el día 30 de marzo del mismo año.

Art. 1º: De acuerdo a lo dispuesto en el artículo 29, e inciso 10 del Artículo 38 de la Ley Orgánica de las Municipalidades, el D.E procederá a recabar de las HH.CC Legislativas una ley especial, que autorice a esta Municipalidad para proceder a levantar un gran monumento histórico conmemorativo en el sitio donde por primera vez se enarboló la bandera de la Patria por el General Belgrano. Art. 2º: La Municipalidad se suscribirá con la suma de cincuenta mil pesos moneda nacional para la erección de dicho monumento y él será efectuado en el tiempo, modo y forma que oportunamente se designará. Art. 3º: Comuníquese a la Intendencia...

[Firmado: Luis Lamas (Intendente) y Arturo Zinny (Secretario)]. (*Documentos...*; 1928, p. 23).

De este modo, Lamas se ocupa de destacar su figura en relación a “solemnizar los festejos” el día 16 de abril, esperando hasta el 3 de mayo para dictar el decreto correspondiente a la construcción del monumento, cuya idea original había sido presentada por un grupo de concejales el 30 de marzo del mismo año. Con la intención de lograr en su total trascendencia “solemnizar” la creación de la bandera en la ciudad, la comisión de festejos designa a dos de sus miembros para que realicen una investigación

¹²⁸ A lo largo de la tesis haremos diversas referencias a una compilación de documentos sobre los proyectos de monumento que se sucedieron entre 1872 y 1928 (*Documentos sobre la erección del Monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario*, Publicación ordenada por la Comisión Popular Pro-Monumento presidida por el Ingeniero Ramón Araya, Rosario, 1928), para agilizar la lectura, en la citas textuales señalaremos *Documentos*, año de publicación y número de página.

destinada a determinar con exactitud el lugar en el que Belgrano mandó a izar la bandera. Los designados son Jacinto Fernández y Calixto Lassaga, quienes deberán recabar información

autorizada con los antecedentes que puedan reunir, ya sea por testigos u otros medios, a fin de determinar con precisión el lugar sobre la barranca del Río Paraná, donde el General Manuel Belgrano izó por primera vez la que es hoy la Bandera Nacional. La Comisión espera que procederán con la rapidez que el caso requiere debiendo verificarse la colocación de la piedra fundamental del Monumento el próximo *9 de Julio* [Firmado: Marcelino Freyre y Agustín Lando (Secretario)] (*Documentos...*; 1928, p. 26. Las cursivas son nuestras).

Como vemos, si bien se había establecido inicialmente a las jornadas de mayo para el festejo, las necesidades burocráticas y la seriedad necesaria que requería el asunto, generó que la fecha elegida para la colocación de la piedra fundamental fuera el 9 de julio¹²⁹. Esta elección seguía siendo acorde a la importancia que se pretendía otorgar al acontecimiento, ya que el ciclo festivo mayo/julio estaba consolidado en el calendario de festejos patrios desde el siglo XIX, siendo ambas fechas fundamentales para el nacimiento y consolidación de la nación¹³⁰.

Mientras se avanzaba en la investigación encabezada por Jacinto Fernández y Calixto Lassaga, se solicita al gobierno provincial que dicte la ley correspondiente para la erección del monumento a la bandera en Rosario¹³¹, la cual se concreta el 22 de junio de 1898 y establece en su artículo 1º la autorización del

¹²⁹ Esta subcomisión se constituye al día siguiente (12 de junio), eligiendo también un secretario y definiendo los criterios a partir de los cuales se elaboraría el informe definitivo: “reunidos los que suscriben en casa del Doctor Calixto Lassaga, procedieron a constituirse nombrando, para facilitar el mejor lleno de su cometido, como Secretario de la misma Comisión, a Don Manuel L. González, el que autorizará la presente y demás oficios que se dirijan, procurando a la vez que las contestaciones no se demoren dado el término en que debe evacuarse el informe. Se resolvió también que los oficios podían ser firmados por cualquiera de los miembros de la Comisión; y que reunidos procurase de las personas sabedoras del hecho su manifestación verbal o escrita, según su importancia; recibidas las cuales se procederá a la reducción de un informe general al respecto” [Firmado: Jacinto Fernández y Calixto Lassaga. M. L. González (secretario)] (*Documentos...*; 1928: 27).

¹³⁰ No es nuestra intención retomar aquí la trascendencia que tuvo Mayo en la historiografía argentina llegando a establecerse como la fecha de origen de la nación. De todos modos, sí resulta necesario mencionar que el ciclo festivo mayo – julio estaba consolidado desde la primera mitad del siglo XIX (Munilla, 2010; Salvattore, 1996; Garavaglia, 2000), por lo que resulta lógico que la intención de realizar los festejos de la colocación de la piedra fundamental del monumento sea en este lapso. Sobre esta cuestión, compartimos la reflexión de Mario Glück, quien sostiene que la intención era darle un lugar protagónico a la ciudad dentro de un festejo nacional como el de mayo (Glück, 2015).

¹³¹ Cabe mencionar aquí que de acuerdo a lo establecido por la Ley Orgánica de Municipalidades (Santa Fe, 27 de noviembre de 1884): “La Municipalidad no podrá erigir ni autorizar bajo ningún pretexto la creación en parajes públicos de estatuas o monumentos conmemorativos de personas o acontecimientos determinados sin que una ley especial de la H. Legislatura lo acordara para cada caso ocurrente” (*Ley*

pedido de erección de un monumento a la bandera en el sitio donde Belgrano la había izado por primera vez, el cual estará a cargo de la Municipalidad de Rosario. (...) Art. 2º - Las HH. Cámaras de la Provincia, serán representadas por una Comisión compuesta de Senadores y Diputados que acompañarán la bandera desde el Jujuy al Rosario, como asimismo en la ceremonia de la colocación de la piedra fundamental (*Documentos*; 1928: 47)¹³².

Una vez más se anticipa el gran festejo del 9 de julio, para el cual el Gobierno de la Provincia compromete su participación enviando a un grupo de senadores y diputados como delegados especiales. A poco más de una semana de este gran acontecimiento las autoridades parecen tener la necesidad de apurar las definiciones, el 1º de julio se suceden una serie de comunicaciones que parten desde la Intendencia con la intención de que se le destine la partida de dinero correspondiente para llevar adelante los festejos.

De acuerdo al Decreto N°25 de este H. Concejo, con fecha 6 de mayo próximo pasado, esta intendencia solicitó de las HH.CC Legislativas, la sanción de una Ley especial como lo establece el artículo 29 de la Ley Orgánica Municipal, para levantar un monumento conmemorativo en el paraje en que el ilustre General Manuel Belgrano, enarboló por primera vez la Bandera Argentina, y la Honorable Legislatura en sesión celebrada el 28 del mes próximo pasado sancionó la ley que autoriza a esta Municipalidad para erigir aquel Monumento. Esta Intendencia nombró en oportunidad una comisión popular encargada de correr con todo lo

Orgánica de las Municipalidades...; 1885: 14). En la siguiente ley orgánica de las Municipalidades, n° 1053 del 6 de septiembre de 1900, se mantiene este artículo idéntico (*Digesto Municipal de Rosario, 1898-1900*; 1904: 9).

Esta dependencia del gobierno provincial sobre la posibilidad de decidir la instalación de obras de arte público en la ciudad se había visibilizado algo más de una década antes cuando una comisión de vecinos había intentado la instalación de la estatua de Garibaldi en la entonces plaza Santa Rosa. En el análisis que de este caso hace Pablo Montini, destaca que las tensiones entre la ciudad capital de la provincia, influenciada por gobiernos conservadores desde la caída de Oroño en 1867, y la liberal ciudad de Rosario se exponían en situaciones como estas. De este modo, en estos años se terminó sancionando el decreto provincial que no reconocían a la Municipalidad la facultad de disponer de terrenos. La disputa genera que la estatua de Garibaldi se instale primero en la Logia 17 de calle Mitre y en 1906 al lugar definitivo que ocupa la plaza Italia del Parque Independencia. En el marco de nuestra investigación, es interesante la conclusión de Pablo Montini: “el enaltecimiento de la imagen de Garibaldi responde a las ansias de libertad y autonomía de la elite rosarina frente al opresivo grupo conservador santafesino. La corporación de los municipales hegemonizada por liberales y masones se identificó con su lucha en pos de la obtención de los valores de la revolución francesa, contra los despóticos y autoritarios poderes monárquicos y clericales que igualaban al gobierno de la provincia” (Montini, 2002:63).

¹³² La discusión parlamentaria se da en la Cámara de Diputados entre el Ing. Ramón Araya, Dr. Juan Crouzeilles, Sr. Jorge Lubary y Sr. Enrique Thwaites. Luego de aprobado el proyecto de ley, pasó a Senadores donde se le dio la sanción definitiva. (*Documentos...*, op. cit., pág.47). Entre los diputados que participan en la discusión, queremos destacar a Ramón Araya, quien comienza aquí una serie de intervenciones que lo vincularán con el monumento a la bandera y con su historia.

relativo a la colocación de la piedra fundamental de dicho monumento y de darle la mayor solemnidad al acto que ha de celebrarse en el próximo 9 de julio. La misma comisión nombró de su seno los miembros que debían informar sobre el punto histórico donde ha de colocarse dicha piedra, habiendo designado el centro de la Plaza Brown. Los trabajos que tiene organizados dicha Comisión, están adelantados y puede asegurarse la magnitud que un acto como del que se trata asumirá. *Como la idea de la erección de este Monumento ha nacido de la Municipalidad*, a ésta corresponde propender en primera línea al brillo de la fiesta que va a tener lugar, a cuyo efecto han sido ya invitados expresamente los miembros de los Poderes Públicos Nacionales y Provinciales, y a la Honorable Legislatura de Jujuy ha cedido para este acto la Bandera original que fue enarbolada por el General Belgrano en el sitio indicado. Careciendo el D.E de una partida destinada a este objeto, solicito de ese H. Concejo se sirva votar hasta la suma de Ocho mil pesos con que ha de atenderse a los gastos que origine esa fiesta. Ese H. Concejo se servirá en oportunidad, de acuerdo con el art. 2º del Decreto respectivo, disponer en el tiempo modo y forma que ha de levantarse el monumento. [Firmado: Luis Lamas (intendente), Arturo Zinny (secretario)] (Nota de Luis Lamas al Concejo Municipal – 1º de Julio de 1898, en: *Documentos...*; 1928: 23-24).

En esta comunicación, el Intendente Lamas resume todas las actividades y tratativas que se habían llevado a cabo hasta entonces. Especialmente pone de relieve que fue de la Municipalidad de la que surgió el deseo de la construcción del monumento y de realizar un gran festejo para la colocación de la piedra fundamental. También por esta nota sabemos que para esta fecha, 1º de julio, ya se habían gestionado la participación de la provincia de Jujuy y se había establecido que el sitio histórico era el de la Plaza Brown (donde se encuentran las calles Santa Fe y Córdoba). En la sesión de ese mismo día, el Honorable Consejo Deliberante delega el asunto a las Comisiones de Hacienda y Gobierno¹³³. A continuación, y siempre en la misma jornada, el Intendente Lamas se dirige nuevamente al Consejo Deliberante indicando que a partir de la consideración de la Comisión de Hacienda, debe sancionarse el decreto correspondiente.

...le cumple aconsejaros la sanción del siguiente proyecto de DECRETO: Art. 1º - Se autoriza al D.E para invertir hasta la suma de ocho mil pesos m/n en los gastos que ocasionen las ceremonias relativas a la colocación de la piedra fundamental del

¹³³ “En sesión de hoy se destinó el presente asunto a las Comisiones de Hacienda y Gobierno”. [Firmado: R. Alfonso (secretario)]. (*Documentos...*; 1928:24).

Monumento a la Bandera Nacional, que se llevará a efecto el día nueve del presente mes. Art. 2º - El gasto que origine el presente Decreto, se imputará al mismo. Art. 3º - Comuníquese, etc. [Firmado: Luis Lamas (Intendente), Arturo Zinny (Secretario)].” (*Documentos...*; 1928: pp.24-25).

La sesión de comisiones, con la intención de que fueran destinadas las partidas definitivas para el festejo, pide que se remita a ellas el informe al que hace referencia Lamas en su primera nota¹³⁴. Como veremos en el apartado que sigue, el informe elaborado por Jacinto Fernández y Calixto Lassaga lleva la fecha del 2 de julio. Este informe es remitido por el Intendente Lamas a la Comisión de Gobierno del Honorable Concejo Deliberante el día 4 de julio y, ese mismo día, se aconseja que se decrete que la Plaza que hasta entonces se llamó Brown, tenga el nombre de Belgrano¹³⁵.



Plaza Belgrano, colección Pusso. Archivo Museo de la Ciudad Wladimir Mikielovich. .

¹³⁴ Sesión de Comisiones – 1º de julio de 1898: “Sala de Comisiones – Julio, 1º de 1898. F. Canova, F.B Moreno, Inocencio Bustos. Vuelva al D.E para que recabe de la Comisión Especial, nombrada para investigar el punto donde estuvo ubicada la batería Libertad, el informe correspondiente, y lo remita a esta Comisión. [Firmado: D. Dabat y C.M Coussirat].” (*Documentos...*; 1928: 25).

¹³⁵ Decreto de la Comisión de Gobierno para Colocación de la piedra fundamental – 4 de julio de 1898. “Honorable Concejo: Vuestra Comisión de Gobierno ha tomado debidamente en consideración el adjunto mensaje del D.E, referente a la erección del Monumento a la Bandera Nacional, y el informe producido por la Comisión Especial acerca del paraje en que se enarboló por primera vez la Bandera Nacional por el General Manuel Belgrano, y en su consecuencia cúmplase aconsejaros la sanción del siguiente proyecto de DECRETO: Art. 1º - En vista del dictamen de la Comisión Especial (...) Declárase que el punto histórico en que el General Argentino, Don Manuel Belgrano, enarboló el 27 de febrero de 1812 la Bandera Nacional, es el que actualmente se encuentra en la Plaza Almirante Brown, entre las calles Córdoba por el Sud, de Santa Fe por el Norte, de 1º de mayo por el Oeste y por el Bajo por el Este. Art. 2º - En su consecuencia y de acuerdo a lo dispuesto (...) [el] 3 de mayo del presente año, y autorización de las HH.CC Legislativas de la Provincia, de fecha 28 de junio, el D.E, procederá, con la debida solemnidad, a colocar el día 9 de julio próximo, la piedra fundamental del Monumento a la Bandera Nacional que se elevará en el preindicado punto. Art. 3º - La Plaza que actualmente se denomina “Almirante Brown”, se llamará en adelante “Plaza General Belgrano”. [Sala de Comisiones, 04/07/1898, firmado: D. Dabat y C. M Coussirat. 6/07/1898: En la Sesión de hoy y en la Orden del día quedó terminado el presente asunto, firmado: R. Alfonso, secretario] (*Documentos...*; 1928: 26).



Plaza Belgrano. Lámina. Archivo Museo de la Ciudad *Wladimir Mikielevich*: 1930s-13651-MLA31365099_9538-O

En consecuencia, un decreto de la Municipalidad del día 5 estableció que finalmente, el día 9 de julio se colocaría la piedra fundamental del futuro monumento.

Art. 1° - (...) DECLARASE: Que el punto histórico en que el General Argentino Don Manuel Belgrano enarboló el 27 de Febrero de 1812 la Bandera Nacional, es el local en que actualmente se encuentra la plaza Almirante Brown entre las calles Córdoba por el Sud, de Santa Fe por el Norte, de 1° de mayo por el Oeste y del Bajo por el Este. Art. 2° - En consecuencia (...) el D.E procederá con la debida solemnidad a colocar el día 9 de julio próximo, la piedra fundamental del Monumento a la Bandera que se elevará en el preindicado punto. Art. 3° - La plaza que actualmente se denomina Almirante Brown se llamará en adelante General Belgrano”. [Sala de sesiones, 5 de julio de 1898. Firmado: Nicolás Pinto (presidente) y R. Alfonso (secretario)]. (Decreto de la Municipalidad para la colocación de la piedra fundamental – 5 de julio y sancionada por el Intendente el 11 de julio de 1898. *Documentos...*; 1928: 47-48).



Piedra fundamental del monumento a la bandera. Actualmente ubicada en la cripta del General Belgrano de Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

Si bien los monumentos no se comienzan a construir inmediatamente a la definición del sitio que van a ocupar, las ceremonias de colocación de las “primeras piedras” permiten que las obras se ligen a ciertas figuras políticas que están en mandato en ese momento¹³⁶. En este sentido, el intendente Lamas liga su nombre, no sólo a la ampliación y trazado definitivo del Parque Independencia, sino que será relacionado con la revalorización de la estadía de Belgrano en Rosario, al comenzar las obras de la avenida que lleva su nombre y marcar en la ciudad el sitio histórico de la batería *Libertad*.

Los pormenores de los festejos del 9 de julio aparecen retratados en el diario *La Capital* el día 12 julio de 1898. Entre los datos llamativos de esa ceremonia, podemos mencionar la representación de las provincias de “Salta y Tucumán, personificadas las señoritas Emma Constanti y De Vedia y Mitre” (p. 49). Otro dato significativo, aunque no llamativo teniendo en cuenta la conformación de la población rosarina, es la gran cantidad de sociedades extranjeras, entre las que se destacaban las italianas¹³⁷, aunque también había presencia de españolas, francesas y suizas. Lo más emotivo será relatado en el apartado titulado *En Marcha*, donde el cronista busca relatar las sensaciones experimentados durante ese acto.

Aquella marcha no puede expresarse fácilmente, la pluma no puede estampar con fidelidad lo que era ese entusiasmo y tiene que declararse impotente (...) creíamos, cuando veíamos la vieja y descolorida bandera del año 12 inclinándose ante tanto respeto y veneración, que eran la gloria y la historia argentina que paseaban por el tempo de su inmortalidad histórica. Y así, de triunfo en triunfo, de ovación en ovación, se continuó hasta llegar a la Plaza Brown, que estaba ocupada por un gentío enorme. En el centro del costado norte se había levantado un palco, en cuyo frente leíase esta patriótica inscripción: *la ciudad del Rosario fue la cuna de la Bandera Argentina*. En él y siempre sostenida por la República, y en el centro, colocóse la bandera situándose a sus costados las personas que con carácter oficial tenían representación en el acto. Fue entonces que todas las bandas de música

¹³⁶ Rodrigo Gutiérrez Viñuales se ocupa de analizar este tipo de celebraciones y sostiene que los actos de colocación de las “piedras fundamentales” tienen su origen en “cuestiones políticas, ya que permitía la consagración de aquel gobernante, ministro, diputado o presidente de una institución como autor de la iniciativa; tenían claro que lo más probable era que los laureles de la inauguración, dada la tardanza que la construcción de estas obras solía deparar, se los llevara un sucesor en tal o cual cargo. Son muchos los monumentos en cuyos pedestales figura la fecha de colocación de la primera piedra, como son también numerosas las primeras piedras ubicadas que finalmente nunca verían elevarse sobre sí el monumento que inspiraban” (Gutiérrez Viñuales, 2004: 45-46).

¹³⁷ Unione e benevolenza de Villaboneda, Círculo Napolitano, Sociedad Garibaldi, Stella d'Italia, Círculo Democrático Italiano.

rompieron con el Himno Nacional que cantaron las niñas de las escuelas y dirigidos por el profesor Sant'Angelo. Concluido el Himno y en medio de un solemne silencio descendióse del palco y dirigiéndose la comitiva hacia el punto en que va a erigirse el monumento, el General García izó la bandera al asta allí colocada, tocándose nuevamente el Himno y labrándose el acata que fue depositada con la piedra inaugural (*La Capital*, 12 de julio de 1898, reproducido en: *Documentos...*; 1928: pp. 49-50. Las cursivas son nuestras).

Como vemos, el acto responde a las descripciones de las fiestas que incorporamos al comienzo de este capítulo, principalmente en relación a la presencia de las niñas cantando el himno nacional. Además, quisiéramos destacar la inscripción patriótica en el palco oficial: Rosario es la cuna de la bandera. Finalmente, en el mismo diario se reproduce el acta de colocación de la piedra fundamental.

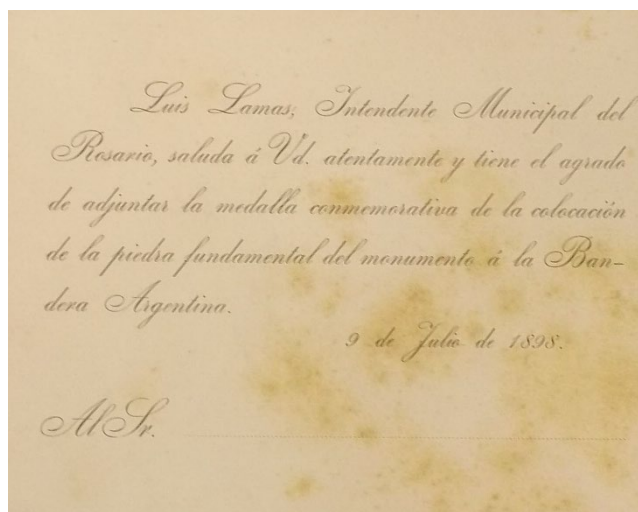
Monumento a la Bandera Argentina – en la ciudad del Rosario de Santa Fe, a nueve días del mes de Julio del año mil ochocientos noventa y ocho, siendo presidente de la República Argentina, el Dr. José Evaristo Uriburu; gobernador de la provincia de Santa Fe, el ciudad J. Bernardo Iturraspe; jefe político del Departamento de Rosario, don Octavio Grandoli; intendente municipal de esta ciudad, don Luis Lamas; presidente del H. Concejo Deliberante don Nicolás Pinto y concejales los señores Eduardo Oliveros, Nicasio Vila, Carlos W. Blyth, Dr. Julio Rodríguez de la Torre; Domingo Dabat; Inocencio Bustos; Casimiro M. Coussirat, Emilio B. Moreno y Emilio Canova, y miembros de la Comisión Popular encargados de la organización de tan patriótica fiesta (...) y estando reunidos los delegados de los poderes nacionales, provinciales y municipales, cuerpo consular, miembros de la administración de justicia local, jefes de reparticiones nacionales, del ejército y marina y delegados de la prensa, de los centros universitarios, escolares, comerciales, industriales, sociales y humanitarios y demás personas que firman al pie, en el local de la Plaza Almirante Brown, hoy General Belgrano (...) el señor intendente agradeció a la comisión, explicando el patriótico fin que entrañaba aquella grandiosa obra, y concluyo declarando que en cumplimiento de la ordenanza de fecha cinco de Mayo último, procedía a colocar la piedra fundamental del Monumento a la Bandera Argentina, que debía construirse con arreglo a los planos correspondientes, en aquel mismo sitio histórico de la batería *Libertad*, donde el general Don Manuel Belgrano la hizo enarbolar por vez primera. [bendición de la piedra] (...) Fueron padrinos de este acto el Exmo. señor presidente

de la República, el Exmo. señor gobernador de la provincia de Santa Fe y el teniente general don Bartolomé Mitre, colocándose la primera piedra en su cimiento, con lo que se daba así a principio a la construcción de la obra que perpetuará el recuerdo de trascendental acontecimiento. Después de las salvas de artillería hechas por los buques de la armada nacional y del desfile de la guardia nacional, se procedió a firmar la presente acta, con intervención del secretario autorizada de las diligencias practicadas para la comprobación del sitio histórico donde se hallaba la batería *Libertad*, un ejemplar de periódicos de la localidad en este día y de las medallas conmemorativas; y el otro ejemplar se guardará en el archivo del municipio para su constancia¹³⁸ (*La Capital*, 12 de julio de 1898, reproducido en: *Documentos...*; 1928: pp. 50-51)¹³⁹.

Resulta interesante aquellos representados en el acta: gobernantes, miembros de la cultura, de la educación, Fuerzas Armadas, comerciantes... Todos son parte de este acto que vincula a su ciudad con la historia nacional, todos son parte constitutiva de la cuna de la bandera. Cabe destacar a la figura de Bartolomé Mitre, como ya apareció en el capítulo anterior, vuelve a estar presente en esta coyuntura. En este caso, además de ser utilizado como fuente para quienes están a cargo de la elaboración del informe sobre el sitio histórico, su imagen también sirve como garante de legitimidad y solemnidad. Luis Lamas envía dos tarjetas para agradecer la presencia de Bartolomé Mitre, una impresa fechada el mismo 9 de julio, probablemente parte de una serie enviada a los demás miembros de comitivas nacionales y provinciales.

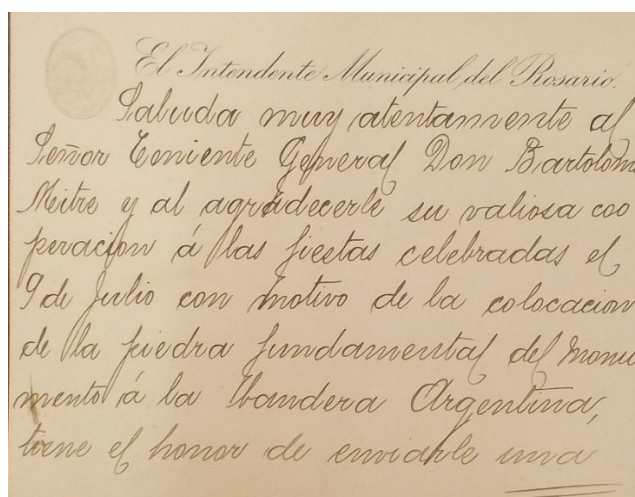
¹³⁸ Firmado: J. B Iturraspe, Luis Lamas, Teodoro García, Desiderio Rosas, Nicolás Pintos, M. Galiano, L. Alfonso, José Galvez, Benito Carrasco, Paulino Raffo, D. Dabat, Eduardo Oliveros, Manuel Bertoes, Teodoro S. de Bustamante, Armando Claras Floriano Zapata, Mariano Orzaes, S. Zimmerman, Francisco Costa, Castulo Aparicio, José E. Ahumada, Marcelino Freyre, Daniel Goytia, Agustín E. Landó, Luis P. Suárez, Emilio O. Schiffer, Jacinto Fernández, Arturo Zinny (siguen las firmas).

¹³⁹ Los discursos fueron numerosos. En representación del Presidente de la República habló el general D. Teodoro García y en nombre de la Comisión Popular, el Dr. Daniel Goytia. Además lo hicieron el Intendente, D. Luis Lamas, el Gobernador de la Provincia Sr. Iturraspe, el señor Floriano Zapata en representación del Gobierno de Tucumán, el Ministro General de Jujuy Dr. Manuel Bertres, el Presidente del Club Militar de Buenos Aires capitán Ricardo Pereyra Rosas, D. Ovidio Lagos, D. Edmundo Rosas y otros más (Gschwind; 1942: 25).

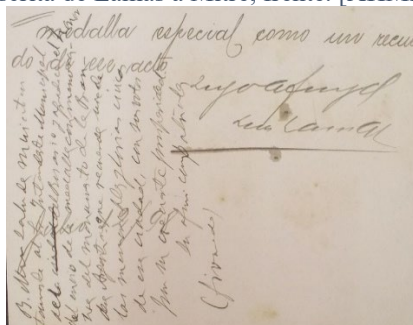


Tarjeta del Intendente Lamas a Bartolomé Mitre. [AHMM – N°13092]

Sin embargo, Lamas se toma el trabajo de marcar una diferencia con el padre de la historia nacional, y el día 12 de julio vuelve a enviar una tarjeta, con el mismo texto, pero escrita de puño y letra del propio Intendente.



Tarjeta manuscrita de Lamas a Mitre, frente. [AHMM – N°14638].



Tarjeta de Lamas a Mitre, reverso. [AHMM – N°14638].

Desde la colocación de la piedra fundamental y el nombramiento de la plaza como Belgrano, parece no haberse avanzado demasiado en la ejecución del monumento. Para 1899 se producen una serie de expropiaciones cuyo objetivo final sería la construcción de

la obra¹⁴⁰. Por una carta que el mismo Lamas envía a Mitre en 1903, sabemos que durante la fiesta de 1898, se recibieron contribuciones de las provincias de Santa Fe y Buenos Aires, además de la que había aportado la misma Municipalidad¹⁴¹. En la misma correspondencia, Lamas expresa que la obra no pudo concretarse entre 1898 y 1903 porque la cuestión de Chile fue prioritaria.

En mi carácter de Intendente Municipal de Rosario, me correspondió el honor de colocar la piedra inaugural de ese monumento, de la cual Ud. fue padrino, como recordará. La fiesta que con tal motivo se celebró asumió grandes y brillantes proporciones (...) Las fiestas celebradas en aquella época contribuyeron mucho a despertar en el espíritu del pueblo elevadas ideas de patriotismo y si el monumento no fue construido ha sido porque, mientras estaba pendiente la cuestión de Chile, no convenía iniciar suscripciones populares, distraendo fondos que podían tener un útil destino, por lo menos así lo entendí yo (Carta de Luis Lamas a Mitre, 6 de mayo de 1903. AHMM, N° 14637).

En este fragmento observamos cómo Lamas comprendía la importancia de la colocación de la piedra fundamental en relación al incentivo del patriotismo. Por otra parte, expone que los fondos no debían distraerse en estas cuestiones frente a la posibilidad de un enfrentamiento con Chile. Siguiendo el argumento, adquiere sentido que la cuestión del monumento se reactive para 1903, ya que durante este año se logra finalizar – en parte – con una serie de conflictos que tenían una larga de tradición¹⁴².

¹⁴⁰ De acuerdo a una ordenanza de febrero de 1899, la Municipalidad ha pedido a la provincia la sanción de una Ley de expropiación de la fracción de terreno que linda por el Este con la calle 1° de mayo que cruza por el medio la plaza General Belgrano, por el Norte con la calle Santa Fe, por el Oeste con la sucesión de Don Julián Bustinza, y por el Sud con la calle Córdoba. Se menciona también “la fracción de trece metros de más o menos, que, arrancando de la calle Buenos Aires, adyacente al Sud del Palacio Municipal, una la plaza de Mayo con la anteriormente descripta”. La primera fracción se destinaría al ensanche de la plaza General Belgrano y la segunda a una calle de comunicación entre las dos plazas, que se denominará Avenida Juramento. Como veremos en el Epílogo, esta Ordenanza, y la ley correspondiente, son el antecedente del actual Pasaje Juramento. Los siguientes artículos de la ordenanza se ocupan del embellecimiento a que serán sometidos la plaza Belgrano como la 25 de mayo. En este sentido, se observa una conciencia respecto a la importancia de estos dos espacios en relación a la identidad local todavía en construcción. (Ordenanza para la expropiación de los terrenos para el ensanche de la Plaza Belgrano y para la Avenida Juramento – 7 de febrero de 1899. Recibida por el Intendente el día 18 de febrero de 1899. *Documentos...*; 1928: 58 y 59). El 13 de septiembre de ese mismo año se dicta la ley que autoriza lo propuesto por la Ordenanza (Ley Provincial autorizando la expropiación – 13 de septiembre de 1899. *Documentos...*; 1928: 59 y 60).

¹⁴¹ “A raíz del acto inaugural, la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires [envió] espontáneamente \$20.000 para contribuir a la realización de la patriótica iniciativa; la legislatura de Santa Fe [destinó] \$50.000 y la Municipalidad de esta ciudad autorizó la inversión de \$50.000 con el mismo objeto, cuyas sumas nunca fueron retiradas ni se hizo por consiguiente uso de ellas” [Carta de Luis Lamas a Bartolomé Mitre. Rosario, 06 de mayo de 1903. AHMM, N° 14637].

¹⁴² Desde mediados del siglo XIX Argentina y Chile protagonizaron conflictos en relación a los límites territoriales, intentando alternadamente superar al país vecino y mostrar su poderío al resto de la región. Para 1881, cuando se firma un tratado estableciendo límites internacionales, indicando que la soberanía en

A partir de la carta de Lamas a Mitre podemos observar, entonces, que la obra se detiene hacia 1899 y permanece en esta situación hasta 1903. No hemos tenido la posibilidad de saber si Mitre le responde a Lamas y, en todo caso, lo que le contestó. Lo que sí sabemos, es que poco antes de cumplirse un mes de esta nota, se aprueba la ordenanza que forma la comisión de vecinos destinada a ocuparse de la concreción de la obra.

La Comisión Popular tendrá las siguientes facultades: 1°. Nombrar subcomisiones en el número que crea necesario para el mejor desempeño de su misión. 2°. Solicitar del pueblo, de los gobiernos de la Nación y las Provincias su concurso para sufragar los gastos de erección del monumento y adquisición del terreno necesario. 3°. Contratar, adquirir o premiar los trabajos artísticos para la ejecución de la obra. Art. 4° - La Comisión Popular dará cuenta anualmente al H. Concejo Deliberante, para su aprobación, de la marcha de los trabajos, del estado de los recursos que hubiere adoptado [Firmado: M. Marull (presidente) y Benjamín de la Torre (secretario)]¹⁴³.

Como veremos en el capítulo siguiente, esta comisión entra en relaciones con Lola Mora para la construcción del monumento, el cual pasa luego a cargo de la Comisión Nacional

el Estrecho de Magallanes correspondería a Chile y que la Patagonia Oriental (1.000.000 km²) quedaría para Argentina, la situación pareció calmarse. Sin embargo, luego de la victoria chilena en la guerra del pacífico en 1883 el acuerdo firmado dos años antes comienza a discutirse. De acuerdo al análisis de Tapia Figueroa (2005), “se produjo una importante preocupación por parte de las autoridades y la prensa argentina, que veía como los chilenos se posicionaban en la región, y que la única posibilidad de evitar ser tomado por sorpresa, era la preparación para el peor escenario” (Tapia Figueroa, 2005: 5). A partir de entonces, ambos países comienza los preparativos para un posible enfrentamiento, cuyo objetivo final sería obtener el acceso a ambos océanos. Luego de que se formara una comisión mixta en 1892, al año siguiente la situación se calma nuevamente. El acuerdo fue netamente diplomático, considerando las diferentes posturas que presentaron los representantes de ambos países. El resultado de las conversaciones fue el Protocolo Aclaratorio y Adicional, “cuyo objetivo era superar las dificultades que habían entorpecido la definición de la frontera definitiva entre Chile y Argentina”. Seguidamente, se firma un nuevo acuerdo que además de disipar las cuestiones de demarcación territorial, “otorgaba la tranquilidad suficiente para que los peritos pudieran seguir con el establecimiento de la frontera definitiva (...) y eliminaba la eventual creación de la cualidad bioceánica en ambos países” (Tapia Figueroa, 2005: 10-11). En 1899 vuelven a tensarse las relaciones entre Argentina y Chile a partir del litigio por la Puna de Atacama, el cual será favorable para el primero, que se queda con el 85% del territorio en disputa. Paralelamente, entre 1898 y 1902, años que coinciden con la propuesta de Lamas para el monumento a la bandera, se produce la disputa por un grupo de lagos de la Patagonia. El punto final del conflicto se debió a la intervención de Gran Bretaña y la firma de los Pactos de mayo.

¹⁴³ Ordenanza Municipal autorizando al Intendente para gestionar la formación de una Comisión Popular – 2 de junio de 1903. (*Documentos...*; 1928: 61 y 62) y (*Digesto Municipal de Rosario 1900-1903*; 1904: 351) La comisión quedó compuesta de la siguiente manera: “[...] fue elegido presidente Luis Lamas; vice 1°, Pelayo Ledesma; vice 2°, Calixto Lassaga; vice 3°, Joaquín Lejarza; tesoreros, José Castagnino y Cornelio Casablanca; Secretarios, Fermín Lejarza, Jorge Shole, Severo Rodríguez, Clodomiro Luque y Gervasio Colombres. Como vocales figuran un gran número de personas de significación.” *La Nación*, 23/6/1903, citado en: Corsani, 2001.

La ordenanza especificaba que la Comisión se encargaría de recaudar fondos del “pueblo, de los gobiernos de la Nación y de las provincias” y “contratar, adquirir o premiar los trabajos artísticos para la ejecución de la obra” (30 de mayo de 1903, consultada en el Centro de Información y bibliografía sobre asuntos y legislación Municipales).

del Centenario. En relación a la recaudación de fondos para la ejecución de la obra, sabemos por la recopilación encargada por Araya en 1928, y a partir de una gestión que él mismo implementa, que dicha comisión logró reunir más de 68.000 pesos m/n que luego se transfirieron a la Comisión Nacional del Centenario¹⁴⁴.

3. Representaciones del pasado: La definición del sitio histórico de la batería Libertad y la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera

A partir de lo que hemos mencionado al comienzo del capítulo respecto a la necesidad de construir e incentivar sentimientos de nacionalidad, podemos vislumbrar que durante estos años se recurrió al pasado con esa intención o como parte de un proyecto amplio del Estado en ese sentido. Los mecanismos impulsados desde el Estado se concentraron en una mayor presencia en las fiestas patrias¹⁴⁵ -apelando incluso a la incorporación de alumnos de escuelas primarias formando “batallones escolares”-, la enseñanza de la Historia en las escuelas primarias con la intención de fortalecer el panteón de héroes nacionales y la proyección de monumentos. Como destaca la misma autora, antes de comenzar la década de 1890, los grupos dirigentes comprendieron que “el proceso social

¹⁴⁴ Según la Ley Nacional N° 4503, de 29 de septiembre de 1904, dicha comisión recibió la suma de \$50.000, mientras que recaudó una suma de \$18.500, cuya suma completa fue entregada a la Tesorería general de la Nación, según el documento del Banco de la Nación Argentina, casa Rosario, en el que se expresa – en octubre de 1924 y a pedido de Ramón Araya – que “nos es grato manifestar al Sr. Presidente que de acuerdo con la comunicación de la comisión, de fecha 10 de Noviembre de 1914, suscritas por los Señores Cornelio Casablanca y José Castagnino, el 11 del mismo mes y año se transfirió a nuestra Casa Central para la cuenta Tesorería General de la Nación, la suma de \$68.500” (*Documentos...*; 1928: 62-63). Sin embargo, en el diario *La Capital* del 03 de mayo de 1909 se sugiere que aquellos fondos recaudados por la comisión formada en 1903 podrían ser destinados a dos edificios de escuelas, opción que podría ser tenida en cuenta (“Los fondos del monumento a la bandera. Su probable aplicación”, *La Capital*, 03/05/1909).

En relación a los miembros de esta comisión, “se sabe que la presidió el Señor Luis Lamas, que el gerente del Banco Español en Rosario, Sr. Cornelio Casablanca fue su tesorero y el señor José Castagnino su pro tesorero, no recordándose los vocales” (*Documentos...*; 1928:62).

¹⁴⁵ Desde la segunda mitad de la década de 1880 se realizaron grandes esfuerzos que desembocaron en la elaboración de una legitimación de la identidad nacional basada en la apelación al pasado patrio. Recuperando trabajos de Garavaglia (2000) y Salvattore (1996) sobre las características y la función que habían tenido las fiestas patrias en las primeras décadas del siglo XIX, Bertoni comprueba que hacia 1880 la presencia del Estado en las celebraciones se hizo más notable. Como ejemplo describe las fiestas del 25 de mayo y las del 9 de julio de 1881 (gobierno de Roca), en las que el desfile militar constituyó “el gran acontecimiento”. En este sentido, destaca que “aunque lo militar siempre había estado presente en las festividades patrias, la participación del Ejército Nacional fue mayor y más solemne, en correspondencia con su imagen tras la Campaña del Desierto, la victoria sobre Buenos Aires y su importante papel en la trabajosa afirmación del Estado nacional” (Bertoni, 2001: 83). En definitiva, este nuevo clima político determinó que las fiestas sean diferentes, transformándose en un ceremonial solemne por lo menos en la Plaza 25 de mayo, mientras que en los barrios se mantuvieron más lúdicas. Centrándose en Buenos Aires, Bertoni comprueba que las fiestas de la década de 1880 carecieron de “conmoción del pueblo de la ciudad” (Bertoni, 2001: 86), al mismo tiempo que crecían en importancia las celebraciones de los distintos grupos inmigratorios.

y cultural” no podía estar librado a la espontaneidad, y “que aquellos aspectos culturales que tenían que ver con la formación de una identidad nacional requerían de una decidida, intensa y constante acción del Estado” (Bertoni, 2001: 38).

En líneas generales, durante el siglo XIX se consideraba que “hacer la historia nacional” era un aspecto ineludible de la construcción de la nación (Bertoni; 2001)¹⁴⁶. La conclusión de Lilia Ana Bertoni en este sentido es que la historia como disciplina fue estimulada en este período por la “importancia que se atribuía a las obras históricas para la formación de la conciencia nacional de los pueblos, amalgama cohesionante que coadyudaba a la consolidación de los estados modernos en la época de la emergencia de la sociedad de masas” (Bertoni, 2001: 255). Además, la misma autora destaca que más allá de esta intención de profesionalizarse, los aficionados - “recolectores de anécdotas y leyendas y los conservadores de objetos”- , ensayistas, poetas y novelistas, artistas plásticos y músicos, participaron activamente en la construcción de la memoria. Este fenómeno coincidió, a su vez, con “los debates que sostenían políticos e intelectuales respecto de quiénes debían integrar el panteón de héroes de la patria” (Bertoni; 2001: 255). En última instancia, la formación del panteón responde a la idea de nación de esta época y de la función que debía cumplir la historia¹⁴⁷.

Pensando en acciones concretas, algunos años antes a la “feliz inspiración” de Lamas, en 1894, se encara el proyecto de construcción de un panteón nacional. Esta iniciativa tenía sentido si tenemos en cuenta que para esta época casi no había espacios conmemorativos en Buenos Aires del pasado nacional. Siguiendo la enumeración de Bertoni, hasta la década de 1880, la ciudad contaba con la plaza de mayo en la que se encontraba la pirámide que se había construido en 1811, las estatuas ecuestres de San Martín que se y de Belgrano que se habían inaugurado en 1862 y 1873 respectivamente y el mausoleo con los restos de San Martín que se habían colocado en 1880 “completaba el conjunto de

¹⁴⁶ Lilia Ana Bertoni sostiene que, junto con la lengua y las costumbres, la historia servía para vertebrar la tradición cultural. Por otra parte, la autora destaca que la historia era una disciplina científica en plena expansión, intentando constituir un campo intelectual y profesional propio (Bertoni, 2001).

¹⁴⁷ “La idea de un panteón representativo de una memoria armónica de la nación parecía rondar en la mente de todos, es interpretada como una afirmación simbólica de la unidad interior. El proyecto de construir un panteón también respondía a otro propósito: poner de relieve el papel histórico del Ejército Argentino en la construcción de la nación y así valorar su imagen presente. El reconocimiento de la Guerra del Paraguay – y de quienes lucharon en ella, oficiales o soldados – y su entronque con la tradición de la guerra de la Independencia, fue una de las formas de elaborar la imagen de una continuidad heroica. (...) Esta transformación que sufría fue apuntada por la labor de asociaciones civiles, de distintas instituciones y también por los historiadores, que se esforzaron por consolidar aquella tradición guerrera y militar que se remontaba a la heroica guerra de la Independencia y que en los años noventa procuraba prolongarse hasta el presente” (Bertoni, 2001: 266).

referentes históricos materiales con los que movilizar el entusiasmo patriótico popular” (Bertoni, 1992: 99).

La idea de la construcción de un panteón nacional, impulsada desde el Colegio Nacional en Buenos Aires, se pensaba como una posibilidad de contribuir a la unidad nacional y “a respaldar la imagen del Ejército Nacional al mismo tiempo que se tomaban medidas para extender y hacer efectivo el entrenamiento militar” (Bertoni, 2001: 286). Como mencionamos en el apartado anterior, los años que van desde el Tratado con Chile en 1881 y los acuerdos de 1902, estarán marcados en diferentes momentos por la posibilidad de un enfrentamiento armado entre ambos países. Siguiendo la tradición de la época, el panteón estaría costado por una suscripción popular figurando un libro de honor los nombres de los contribuyentes. Sin embargo, no pudieron ponerse de acuerdo respecto a qué tipo de monumento se levantaría: “panteón nacional, panteón histórico o panteón de la patria”, además de quiénes serían los homenajeados (Bertoni, 2001: 287). Estas indefiniciones llevaron a que el proyecto se abandone y se enfocaron a una tendencia a erigir monumentos a próceres de manera individual en los espacios públicos de la ciudad. De esta época también es el monumento a Falucho, pensado también en el marco de posibles enfrentamientos bélicos, el monumento busca consagrar más “más que un héroe olvidado (...) a un nuevo héroe consagrado para glorificar la lealtad sin límites del soldado raso a su bandera” (Bertoni, 2001: 290). De acuerdo a la *Revista Científica Militar*, Falucho simbolizaba a los soldados que han sucumbido, batallando por la independencia. Siguiendo estas intenciones, en 1894 el Congreso asignó recursos para la construcción del monumento, siendo inaugurado en 1897. La estatua fue realizada por Lucio Correa Morales, quien se comenzaba a ubicar en el campo artístico nacional y, como veremos en el capítulo III, fue uno de dos artistas argentinos convocados para construir los monumentos proyectados durante los festejos del Centenario.

Por otra parte, en el mismo año del proyecto del panteón nacional, en 1894, y en relación directa con el tema que tratamos en esta tesis, las energías fueron dirigidas al mausoleo de Belgrano. A los alumnos del Colegio Nacional se sumaron los de la Escuela Nacional de Comercio, y el 9 de julio de 1895, convocaron a una procesión cívica para rendir homenaje a la estatua de Belgrano y colocar una ofrenda floral, además de realizar un desfile con la Guardia Nacional y soldados de la patria. Nuevamente se recurrió a una suscripción popular para reunir los fondos necesarios y, también de acuerdo a la costumbre y los requerimientos de la época, se formaron comisiones durante el año 1896 en distintas parroquias de Buenos Aires y en las provincias, “de esta manera en poco

tiempo el mausoleo de Belgrano se convirtió en una empresa patriótica de alcance nacional. El magnífico mausoleo, acorde con la dignidad de un padre de la patria, se sustentaba en la ofrenda de todo un pueblo” (Bertoni, 2001: 289). De esta manera, el monumento que se propone a Rosario viene a completar en cierto sentido este homenaje que se había producido en Buenos Aires al construir el mausoleo. No sólo la plaza Brown pasó a denominarse Belgrano, sino que la avenida que el propio Lamas comienza a abrir en el bajo para agilizar el transporte de mercaderías al puerto, también llevó su nombre. De todos modos, como veremos en éste y en los capítulos siguientes, la figura de Belgrano irá perdiendo protagonismo en los monumentos que se vayan proyectando¹⁴⁸.

Retomando el análisis del relato que planteamos en el apartado anterior, lo que sigue son algunas reflexiones respecto a los debates, usos, representaciones del pasado que se pueden observar en la instancia de marcación del sitio histórico de la batería *Libertad*, que se relaciona con el contexto que describimos recién al retomar el recorrido propuesto por Lilia Ana Bertoni.

Como mencionamos más arriba, la Comisión de Festejos designada por la Intendencia, encarga a Jacinto Fernández y Calixto Lassaga que recaben la información necesaria para determinar el lugar exacto en el que Belgrano había izado por primera vez la bandera nacional. Con este fin, consultaron a vecinos antiguos de la ciudad¹⁴⁹, cuyos testimonios analizaremos más adelante, y documentos relacionados con la estadía de Belgrano en Rosario (Oficio del General al Superior Gobierno y Proclama de Belgrano del día del izamiento) junto con bibliografía disponible (*La Historia de Belgrano* de Bartolomé Mitre; *Anales de la ciudad de Rosario*, de Eudoro y Gabriel Carrasco, y el folleto de Nicolás Grondona).

Respecto a los documentos de época, se reproducen completos en el informe final firmado por Fernández y Lassaga con el fin de destacar una vez más que Belgrano mandó a hacer la bandera “celeste y blanca conforme los colores de la escarapela nacional” (*Documentos...*; 1928: 37). Respecto a la bibliografía consultada, en el capítulo anterior

¹⁴⁸ De esta época data también la formación del Museo Histórico Nacional, iniciativa sobre la que decidimos no volver en estas páginas porque no se relaciona directamente con las obras de arte público que es lo que más nos interesa en esta investigación. Sin embargo, cabe mencionarlo porque el trabajo de Carolina Carman (2013), o los que realiza Élica Blasco (2017, 2021) constituyen, en muchos sentidos, modelos de investigación en relación a iniciativas sobre memoria y representaciones del pasado.

¹⁴⁹ La nota que enviaron decía lo siguiente: “Teniendo en conocimiento que Ud. puede darnos su autorizada información al respecto, esperamos que tendrá bien consignarla a continuación de la presente, cooperando así a tan patriótica obra” [Nota que se envía a los vecinos distinguidos firmada por Jacinto Fernández, 14 de junio de 1898. Ejemplo: Melitón de Ibarlucea. Firmado: Jacinto Fernández. M.L González (secretario)] (*Documentos...*; 1928: 29).

hemos mencionado los antecedentes que retoman los autores, tanto el folleto de Nicolás Grondona como el libro compilado por Gabriel Carrasco. En lo que respecta a Mitre, si bien hicimos mención del hallazgo de los documentos sobre la estadía de Belgrano en Rosario, no nos hemos ocupado aún del relato de esa estadía. En el capítulo XVII, titulado “La bandera argentina”, Mitre se ocupa de la definición de la escarapela nacional destacando que el “gobierno, cediendo a la exigencia de Belgrano” declaró que los colores destinados a ser un “símbolo de unión” serían el celeste y blanco (Mitre, 1968: 30). En una nota al pie, Mitre destaca nuevamente, tal como había hecho en el Prólogo, que

Este decreto, origen de la bandera argentina, ha permanecido por más de cuarenta años sepultado en el polvo de los archivos, hasta que por casualidad di con él (Mitre, 1968: 30).

Lo que retoman textualmente Fernández y Lassaga es el fragmento en el que Mitre destaca que

El día 27 de febrero era el señalado para inaugurar las baterías a las que había bautizado con dos nombres simbólicos que traducían las aspiraciones de su alma. Batería de la *Libertad* llamó a la de la barranca y de la *Independencia* a la de la isla. Deseando coronarlas con un pabellón digno de estos nombres que representaban dos grandes ideas, resolvió enarbolar resueltamente en ellas el estandarte revolucionario, a cuya sombra debía conquistarse una y otra (...) Eran las seis y media de la tarde, y en aquel momento se enarboló en ambas baterías la bandera azul y blanca, reflejo del hermoso cielo de la patria... (Mitre, 1968: 31)¹⁵⁰.

Luego de destacar lo que expone Mitre, para ese entonces ya reconocido como el primer historiador de la revolución argentina por su capacidad para acceder a los documentos y comprenderlos, Fernández y Lassaga mencionan que para 1862 se había formulado el relato de la creación de la bandera en el escudo de armas de la Municipalidad, lo cual les permite ocuparse de lo expuesto sobre el tema en *Los anales de la ciudad de Rosario*. Allí se destaca que la ubicación de la batería *Libertad* fue sobre la barranca, en el espacio comprendido hoy entre las calles Córdoba y Santa Fe y el río Paraná. Luego de esta precisión, Eudoro y Gabriel Carrasco destacan el lugar que le corresponde a la ciudad por haber sido el “pueblo en que tuvo su origen la escarapela y la bandera nacional Argentina” y califican a este hecho como “el más glorioso de sus anales” (Carrasco y Carrasco, 1897: 140). Cabe mencionar aquí que esta obra de los Carrasco del año 1897 tiene las mismas

¹⁵⁰La cita en el informe de Lassaga y Fernández en: *Documentos...*; 1928: pp. 37-38.

características que el informe presentado por Fernández y Lassaga: se realiza apelando a la memoria de los contemporáneos (Micheletti, 2009).

Luego de consignar lo que se refiere a los documentos de época y la bibliografía disponible, los autores del informe final que se eleva a la Municipalidad con fecha 2 de julio de 1898, se ocupan de los testimonios que han podido recabar en el escaso mes que tuvieron para su investigación histórica. Entre los consultados se destacan el ya mencionado Gabriel Carrasco (1854-1908), abogado que publica el *Primer Censo de la Provincia de Santa Fe* en 1887 además de haber sido intendente entre 1890 y 1891; Meliton Ybarlucea (1830 -1901), comerciante rosarino y miembro del Banco de Santa Fe; Juan Manuel Cafferata (1852-1920), abogado gobernador de Santa Fe entre 1890 y 1894 y Vicente Pusso, agrimensor nacido en Rosario. Además, participan de las consultas Rufino Villaroel, Leonardo Nicolorich, las Señoras Santos Nicolorich y Tomasa Gómez de Guillón y Cipriano Fernández¹⁵¹.

Teniendo en cuenta sus antecedentes relativos a la investigación histórica, le otorgan especial atención al testimonio de Gabriel Carrasco, quien además de retomar los argumentos de *Los anales de la ciudad de Rosario* y recomendar la lectura del folleto publicado por Grondona en 1872, apela a su propia memoria sosteniendo que la batería *Libertad* se hallaba en la actual intersección de la calle 1° de mayo y Santa Fe, frente la plaza Brown. Como adelantamos en el primer capítulo, los argumentos de Grondona en torno a la ubicación de las baterías se basaba en el hallazgo de unos proyectiles que suponía habían sido del período en que Belgrano estuvo en Rosario. Sin embargo, este argumento es desestimado por el propio Carrasco, quien sostiene que

Como Grondona, en su calidad de Ingeniero Municipal, había dirigido las excavaciones de la barranca Santa Fe, pudo encontrar los proyectiles a que se refiere, aunque estos no podían ser datados del tiempo Belgrano, puesto que la batería colocada por él no sufrió el fuego enemigo (*Documentos...*; 1928: 28).

En palabras de Carrasco, alguien que había publicado un libro con pretensiones históricas, para fines de siglo XIX, la tradición tenía tanta importancia como la cita de documentos:

¹⁵¹ Cuando escribe su primer artículo como miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana filial Rosario en mayo de 1930, Lassaga menciona que también participaron con sus testimonios Raymunda y Manuela López y Victoria Caraballo que fueron consultados porque “se criaron y vivieron hasta su avanzada edad en las cercanías del sitio histórico”. Si bien destaca la avanzada edad de estas vecinas, Lassaga no da más precisión sobre sus testimonios. Sin embargo, también menciona que en 1920 le escribió Estanislao Zeballos aportando que él frecuentaba a los Caraballo y que ellos vivían cerca de donde fue ubicada la batería *Libertad* (Lassaga; 1948: 83 y ss).

Frente a esas barrancas, se extendía una playa de una y media a dos cuadras de anchura, frecuentemente inundada, y que se llamaba *Bajo de los sauces* entre los cuales me he bañado, conducido por mi padre (...) y recuerdo que había allí abandonado un cañón de fierro, y que era tradicional había existido allí una batería (*Documentos...*; 1928: 28).

Cuando Calixto Lassaga y Jacinto Fernández retomen el testimonio de Gabriel Carrasco en el informe final, citan textual este párrafo, también con el objetivo de introducir el testimonio de los vecinos “que por su edad o haber vivido inmediatas al terreno” puedan corroborar la ubicación de la batería *Libertad*. En general, las diferentes respuestas no difieren demasiado de la ubicación que había precisado en 1872 Grondona y que había sido corroborada por Carrasco. Tampoco diferían los testimonios en la argumentación de sus respuestas, ya que en su mayoría apelaban a un conocimiento derivado de sus propios antepasados u otros vecinos antiguos.

Mientras Meliton de Yberlucea se basaba en el conocimiento que tenía adquirido “como antiguo vecino de esta ciudad y por referencias de personas mayores”, Rufino Villarroel sostenía sus hipótesis por “el conocimiento que tengo de mis antepasados”, al igual que la Señora Santos Nicolorich quien se basaba en el testimonio de “muchas personas antiguas de esta ciudad”. Leonardo Nicolorich¹⁵², por su parte, decía que “por tradición oral” podía determinar que Belgrano enarboló la bandera nacional en la punta de la barranca del río, donde se unen actualmente las calles Santa Fe y Córdoba. Tomasa Gómez de Guillón argumentaba a partir de su calidad de “vecina antigua” y Juan Cafferata lo hacía a partir de “datos de viejos vecinos y paseantes barranqueros y mis propios recuerdos” (*Documentos...*; 1928: 29-33). Cipriano Fernández, argumenta de manera similar a los anteriores, puntualizando que

Según mis recuerdos de la época de mi niñez, por el año cincuenta y siete ese terreno estaba sobre una punta de barranca, frente al río Paraná, y en él existían tres algarrobos y un aromito y al lado de esos árboles estaba la batería histórica (*Documentos...*; 1928: 34).

Finalmente, el testimonio de Vicente Pusso se fundamenta en su vínculo directo con el Ingeniero Nicolás Grondona, por lo tanto coincide con él en la ubicación de la batería

¹⁵² Los Nicolorich son parte del grupo que había vivido, desde su llegada a la ciudad, cerca de la barranca. El padre de Santos, Matías, había arribado a Rosario a fines del siglo XVIII, y algunos años después de su llegada adquirió primero el terreno donde actualmente se ubica el Palacio de Correos y, luego de venderlo, compra otro frente a la Plaza 25 de mayo, donde se ubica en nuestros días el Concejo de Ingenieros (Miranda y Sánchez Almeyra de Álvarez; 2006).

Libertad, cuyo sitio fue “designado para una demostración patriótica en homenaje al héroe” (*Documentos*; 1928:36). Finalmente, luego de consignar lo principal de cada testimonio, Fernández y Lassaga expresan que

De todo lo expuesto resulta pues que consta por una *tradición pública, uniforme y no interrumpida*, que el sitio histórico sobre la barranca del Río Paraná donde estuvo la batería *Libertad* en que el General Belgrano hizo enarbolar por vez primera la que es hoy la Bandera Argentina, se encuentra entre las calles Córdoba y Santa Fe, poco más o menos donde se halla la plaza Brown (*Documentos...*; 1928: 42. El destacado es nuestro).

Si bien la mayor parte del informe está compuesto de citas textuales, tanto de los documentos de Belgrano y de la bibliografía que especificamos líneas arriba, como de los testimonios de los vecinos, hacia el final deciden que el sitio histórico es aquél definido por la “tradición pública”. En este sentido, el último párrafo es aún más elocuente, ya que aparece la idea de “verdad”, fundamental en los debates historiográficos del período:

...la confianza que merecen estas afirmaciones sobre la determinación del referido sitio histórico, no sólo se fundan en que todas están acordes, en lo principal, sino en que se trata de personas veraces, sinceras, capaces por su edad y vinculaciones de familia de saber la verdad del hecho que se investiga, el que además no es de una época tan remota (*Documentos...*; 1928: 43).

De este modo, el trabajo de investigación que se lleva en 1898 es demostrativo del estado de la disciplina histórica en ese entonces, al que hicimos breve referencia en algunos tramos de este capítulo. Si bien Mitre, con su exaltación de los documentos como garantes del trabajo histórico, había sido reconocido como el padre de la historiografía argentina y, de hecho, su *Historia de Belgrano...* aparece citado recurrentemente tanto por Carrasco y Grondona, como por Calixto Lassaga y Fernández, al momento de defender la verdad del informe, se opta por la tradición y el testimonio de vecinos antiguos. En este sentido, decíamos, el informe es sintomático de una disciplina en formación, para la cual todavía no están definidas las reglas del método ni las credenciales necesarias para su ejercicio¹⁵³. Luego de esta precisión sobre el lugar en que debía ser emplazado el monumento y de colocar la piedra fundamental, la Plaza Brown pasó a llamarse Belgrano. En aquel 9 de julio de 1898 Rosario, de acuerdo a la inscripción que se presentaba en el Palco instalado

¹⁵³ Sobre la profesionalización de la historia existe numerosa bibliografía, sobre la definición del método con la aparición de la Nueva Escuela Histórica hacia el comienzo de la década de 1910 (Eujanian, 2003).

para los festejos, se transformaba oficialmente en la “cuna de la bandera argentina” y se marcaba el lugar de la memoria destinado a recordar lo sucedido el 27 de febrero de 1812. Por otra parte, entre los objetivos de la preparación de los festejos, se encontraba el de recuperar la primera bandera y traerla a Rosario para que sea saludada por la población. De acuerdo a lo que expresa el propio Belgrano, una vez recibida la orden del Triunvirato, manda a destruir aquella izada por primera vez. En 1942, desde la filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia, se ocupan de esta cuestión destacando que, más allá de los “brillantes festejos”, resulta necesario aclarar ciertas inexactitudes históricas (Gschwind, 1942: 19-20). En este trabajo de Jorge Gschwind se cita un documento que no aparece en la recopilación de Araya de 1928, en el que la Comisión expresaba (en una especie de manifiesto), que

Ha llegado el momento de saludar la gloriosa bandera de la Nación Argentina en su primer ejemplar, en la que la levantara el General Belgrano en las Baterías de Rosario en 1812, y que un año más tarde, después de ser jurada por el ejército de su mando a orillas del Río Pasaje (Salta), la entregara él mismo en recuerdo a la invicta provincia de Jujuy. El gobierno de esta provincia hermana ha tenido a bien facilitarla a la Municipalidad de Rosario para que vuelva a desplegarse en el propio sitio en que la alzó el héroe que la ideó 86 años ha, y en uno de los aniversarios de nuestras dos fechas nacionales (Cita textual del Manifiesto de la Comisión de Festejos dirigida a los vecinos de Rosario, en: Gschwind, 1928: 20).

A partir de esta cita, el autor argumenta que la bandera traída desde Jujuy no había sido la que Belgrano había izado en Rosario, sino que lo que vino a Rosario fue “un estandarte que por cierto no carece de una profunda significación histórica (...) que se conserva en Jujuy, en el Magno Salón de la Bandera y que por resolución de la Legislatura de aquella provincia fue prestado a la Municipalidad de nuestra ciudad” (Gschwind, 1942: 23-24). A partir de una crónica que recupera el mismo Gschwind la bandera llegó el 8 de julio en una “grandiosa manifestación” que la acompañó desde la Estación del Ferrocarril Santa Fe hasta la Iglesia, donde fue visitada por los alumnos de las escuelas el día 9. Siguiendo las tradiciones, la bandera acompañó la celebración del Te Deum y el desfile de tropas. Luego, la bandera fue conducida en un carro alegórico hasta el sitio donde se colocaría la piedra fundamental. Finalmente, el 12 de julio la bandera regresa a Jujuy con la delegación correspondiente (Gschwind, 1942: 25). Desde Rosario no hubo cuestionamientos respecto a la veracidad de la bandera, pero para el mes de agosto se

recibieron documentos desde la provincia Jujuy que daban verosimilitud al relato que se pretendía perpetuar mediante el festejo¹⁵⁴.

El festejo del 9 de julio de 1898 sirvió, entonces, para fijar el sitio histórico del primer izamiento de la bandera nacional, pero también para mostrar a Rosario como *cuna de la bandera*, como un *lugar de la memoria* para la historia nacional. Como mencionamos en la introducción, en cierto punto, monumentalizar se relaciona con una necesidad de erigir monumentos, no sólo porque existen personajes o acontecimientos que merezcan ser recordados o porque una ciudad debe ser embellecida, sino porque lo que existe también es una insaciable sed de recuerdos. Rosario, y especialmente el Intendente Lamas, necesitaban solemnizar su acontecimiento ligado a la historia nacional: el nacimiento de la bandera y, en cierto sentido, de la nación. Por otra parte, la figura de Mitre, el padre de la historia nacional, le otorga a Rosario esa legitimidad de sitio histórico, de lugar de la memoria para la historia de la nación.



Postal "Inauguración de las obras del Puerto", Rosario, 1904. ADFMNB, colección particular. La última imagen de este capítulo tiene que ver con la reproducción de la Plaza Belgrano en una postal en ocasión de la inauguración de las obras del puerto. Al igual que Grondona

¹⁵⁴ Nota de Manuel Bertres al Pte. del Concejo Deliberante de la Municipalidad de Rosario: “Conforme se ha servido *solicitar* el señor Presidente, en nota de 18 julio próximo pasado, tengo el agrado de remitirle inclusa a la presente, copia auténtica de los documentos que existen en los archivos de esta provincia, relacionados con el origen de la Bandera Argentina” (p.44). 29 de mayo de 1813: El general Belgrano accedió en poner en manos del Ayuntamiento de San Salvador de Jujuy la Bandera Nacional. “Los señores de este excelentísimo Cabildo (...) dijeron todos: que para perpetuar la plausible memoria a los buenos hijos de la patria y ciudadanos de este pueblo se asiente en este libro de acuerdos, una constancia de la generosidad con que en los días veinticuatro, y veinticinco del corriente se designó el Señor General en Jefe del Ejército Auxiliar, Don Manuel Belgrano, ceder y poner en manos de este Ayuntamiento la Bandera Nacional de nuestra libertad civil” (p. 45). (*Documentos del archivo de la Provincia de Jujuy* – 23 de agosto. *Documentos...* pp. 44-45).

lo había hecho con su monumento, Lamas quiso dejar plasmada en una misma imagen dos de sus grandes obras: la Plaza Belgrano, sitio histórico, y el Puerto. Estos elementos, entrelazados desde mediados del siglo XIX, también estuvieron presentes en los festejos de inicio de obras del puerto en 1902, cuando también se conmemoraban los cincuenta años de la declaración de Rosario como ciudad. Las alegorías, probablemente la historia y la república, tienen a sus pies el escudo de la ciudad, el primer relato del primer izamiento.

En última instancia, la definición del sitio histórico del primer izamiento de la bandera argentina supuso para la ciudad la consagración de un acontecimiento que a partir de 1898 tenía definido un lugar preciso en el espacio público. Si bien existían los relatos de la creación de la bandera en el diseño del escudo en 1862 y en el fallido monumento a la bandera de Nicolás Grondona, en 1898 se buscó otorgar de legitimidad a la definición del emplazamiento de la batería *Libertad* mediante una investigación histórica sin precedentes hasta entonces. La intención de Jacinto Fernández y de Calixto de Lassaga fue rastrear todas las referencias disponibles sobre la estadía de Belgrano en Rosario y la creación de la bandera. Sin embargo, lo determinante fue el testimonio de los vecinos antiguos, sus recuerdos, la presencia de cierto algarrobo al lado de un aromito en la *Bajada de los sauces*, el sentido de pertenencia hacia el río, lugar de origen de casi todos los pobladores de la ciudad.

Por otra parte, era urgente para Lamas enmarcar la construcción del monumento que recordara la creación de la bandera. Si bien Grondona lo había intentado en 1872, cuando en Rosario sólo existía la derruida pirámide de la Constitución en la Plaza 25 de mayo, todavía en 1898 la ciudad no contaba con arte público en sus plazas y eso era una deuda pendiente, más para un intendente como Lamas que pasaría a la posteridad como un ejecutor de obras públicas.

Resultaba urgente para Rosario, una ciudad sin raíces en la colonia, sin marcas que debieran reemplazarse por unas nuevas, definir sus *lugares de la memoria*. La definición de los sitios históricos y la proyección de monumentos responden, entonces, a cuestiones políticas, al poder del Estado, a la definición de las imágenes del pasado que se transformarán en hegemónicas. Los rosarinos, desde entonces, serán los hermanos de cuna de su bandera, como lo expresará a mediados de la década de 1920 Ramón Araya cuando encare la posibilidad de otro monumento a la bandera que tampoco podrá construirse.

CAPÍTULO 3: El monumento a la bandera de Lola Mora, del Centenario a la década de 1920

Ruego aún al Cielo me de fuerzas para hacerlo gozar más y más interpretando los hermosos conceptos de nuestra patria querida. [Carta de Lola Mora a Bartolomé Mitre, 1903]

En este capítulo nos ocuparemos del segundo monumento a la bandera que comienza a construirse luego del intento fallido de Grondona. En este caso, se trató de la obra que se encarga a Lola Mora en el marco de los festejos por el primer Centenario de Mayo.

El monumento pensado por Lola Mora comienza su historia en 1903, cuando se forma la Comisión de vecinos luego de la colocación de la piedra fundamental en 1898 y la escultora realiza los primeros bosquejos. Sin embargo, el contrato se termina firmando con la Comisión que se forma en la ciudad de Buenos Aires en 1909 con la intención de organizar los festejos por el Primer Centenario de la Revolución de Mayo.

Teniendo presente estas cuestiones, resulta necesario enmarcar este proyecto de monumento, no sólo tomando en consideración la relación que Lola Mora había mantenido con Luis Lamas durante los primeros años del siglo XX, sino también la coyuntura extraordinaria que supone el Centenario de la Revolución de Mayo. En este sentido, en los primeros apartados del capítulo nos ocuparemos de evidenciar la especificidad (o no) de la ciudad en relación a los festejos proyectados a nivel nacional, al mismo tiempo que buscaremos comprender el clima de ideas y los mecanismos de nacionalización que se llevaron a cabo durante este período. De este modo, procuraremos colocar la obra que intenta llevar adelante Lola Mora en relación al resto de los monumentos proyectados en el marco de la ley nacional del Centenario.

En un segundo momento, nos ocuparemos de Lola Mora, su lugar en el campo artístico a comienzos del siglo XX, el monumento que comienza a realizar en sus talleres en Italia, las hipótesis en torno a la no concreción de la obra y las razones para la rescisión del contrato en 1925. Respecto a esta cuestión, veremos que las razones son múltiples, ya que no podemos centrarnos exclusivamente en algo fácilmente comprobable, como el incumplimiento de los plazos previstos en el contrato, sino que deben tenerse en cuenta la trayectoria de la artista en relación a los encargos oficiales que venía recibiendo desde comienzos de siglo y, también, las intenciones desde la ciudad de Rosario de recuperar la iniciativa del monumento a la bandera.

Finalmente, teniendo en cuenta que el contrato se rescinde recién en 1925, el contexto del Centenario no resulta suficiente y debemos considerar los cambios experimentados en el campo artístico nacional y en la ciudad de Rosario. En este sentido, resultó necesario enmarcar la formación de una nueva Comisión Popular y la incidencia de la Comisión Municipal de Bellas Artes en el abandono del proyecto de Lola Mora.

Al igual que en los capítulos anteriores, en el punto tres nos ocuparemos de las imágenes del pasado que circulaban durante el centenario, los debates en torno las versiones que debían perpetuarse en los monumentos que se proyectaron y el relato de la creación de la bandera que se presenta en el monumento pensado por la escultora tucumana.

1. Los festejos del Centenario de Mayo en Rosario

En general se ha pensado a Rosario como un caso excepcional en varios aspectos: su formación espontánea y su característica pujante y cosmopolita desde mediados del siglo XIX. Esta imagen o mito de orígenes, de la que nos ocupamos bastante en el capítulo uno, fue tiñendo las interpretaciones que sobre la ciudad se han ido produciendo, pero habría que revisar si esta excepcionalidad tuvo alguna evidencia durante el Centenario, es decir, si Rosario quiso diferenciarse durante los festejos del resto de las ciudades del país. También, y al mismo tiempo, resulta necesario determinar si se intentó utilizar la conmemoración como una oportunidad para instalarse en el escenario nacional.

Abordado desde una perspectiva nacional, durante el Centenario eclosionan situaciones que se venían gestando desde fines del siglo XIX, algunas de las cuales hemos esbozado en el capítulo anterior. Simplificando, podemos decir que el Centenario conjuga los festejos con una situación social complicada que, a pesar de los esfuerzos del gobierno, tiñó los eventos que se desarrollaron durante el año¹⁵⁵.

A escala Latinoamericana, los festejos centenarios tuvieron, entre otros objetivos, el de desplegar una imagen de progreso, de logros alcanzados en estos cien años, para ser mostrada a las naciones civilizadas europeas. Al mismo tiempo, las conmemoraciones centenarias favorecieron balances y reflexiones sobre esos logros conseguidos, sobre la situación actual en relación al pasado y al porvenir¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Oscar Terán contextualiza la producción de algunos intelectuales a fines del siglo XIX, como Bunge, Ramos Mejía e Ingenieros, puntualizando que “en aquel fin de siglo se organizó así una problemática centrada en la emergencia de la sociedad de masas, en cuyo interior se recortaban el problema inmigratorio y la consiguiente preocupación por la nacionalización de las masas, así como la cuestión obrera, el desafío democrático y el fantasma de la decadencia” (Terán, 2000: 332).

¹⁵⁶ Patricia Funes ensaya una aproximación comparativa a los festejos en varios países latinoamericanos proponiendo como punto de partida que los centenarios fueron el canto de cisne del Orden Oligárquico:

Estas características, en el caso de Argentina, favorecerán que la preocupación por la identidad nacional esté ligada a la presencia numerosa de extranjeros, especialmente en Buenos Aires, quienes serán asociados a la llamada emergencia de la cuestión social, identificándolos como los responsables de una situación disruptiva del orden y descalificadora de la identidad nacional. De un modo amplio y contundente, Fernando Devoto sostiene que “los miedos a la cuestión inmigratoria, a la violencia anarquista y más en general a la desintegración nacional, se combinaban confusamente con la idea de futura grandeza del país, de las posibilidades ilimitadas de expansión económica y de asimilación social que la tierra de promisión aseguraba” (Devoto, 2006:41).

La percepción de la llamada “cuestión social” implicó el desarrollo de una serie de medidas represivas orientadas a controlar los conflictos que caracterizaban a una sociedad con cada vez más obreros trabajando en malas condiciones y viviendo en una Buenos Aires desbordada. En este sentido, la Ley de Residencia y el estado de sitio durante los festejos, son consecuencia de esta situación. Más allá de la comprobación de estas medidas represivas, Juan Suriano matiza la conflictividad que se vivió en el marco de los festejos, marcando una diferencia entre cuestión social y cuestión obrera, destacando que lo que se vivía tenía que ver con las malas condiciones de un mundo del trabajo en crecimiento. Las protestas de los años anteriores, a partir de un movimiento obrero organizado sindicalmente con bases ideológicas anarquistas y socialistas, generó una reacción del gobierno de José Figueroa Alcorta, aprobando una serie de medidas “drásticas e injustificadas” (Suriano, 2010: 20)¹⁵⁷. Siempre siguiendo el razonamiento de Suriano, lo más grave en este período fue el aval desde el gobierno nacional de una reacción xenófoba de grupos de civiles - mayoritariamente jóvenes que se proponían como los defensores de los intereses de la patria - que actuaron agrediendo y persiguiendo a representantes obreros. Para Suriano, entonces, “parece evidente que durante el contexto de los festejos del Centenario no existía una situación revolucionaria y ni siquiera había síntomas de convulsión social” (Suriano, 2010: 24). Inclusive sostiene que sería poco

“Esa autoapoteosis optimista que inundó las celebraciones no pudo ocultar las grietas que ese proyecto traía aparejado: la protesta obrera y campesina, la de los sectores medios. En síntesis, la de los excluidos del orden oligárquico” (Funes, 2010: 275). Para el caso argentino, sostiene que 1910 es un año revelador ya que pone en evidencia tres cuestiones: es el año en que llega el mayor número de inmigrantes de la historia del país (desembarcaron en el puerto de Buenos Aires 289.000 personas, un promedio de 800 personas por día); los festejos del Centenario se realizaron “con pompa y boato pero con Estado de sitio”; finalmente, el año 1910 es la condensación de las contradicciones de la modernización argentina (Funes, 2010: 284-286).

¹⁵⁷ Como adelantamos antes, el 13 de mayo se sancionó en el Parlamento el proyecto de ley enviado por el Poder Ejecutivo imponiendo el estado de sitio “que permitió clausurar e imponer censura a la prensa anarquista, socialista y obrera en general; cerrar los locales gremiales y partidarios así como encarcelar y expulsar del país a centenares de activistas” (Suriano, 2010: 20).

probable que los trabajadores extranjeros quisieran involucrarse en algún conflicto en el marco de los festejos, ya porque tuvieran aspiraciones de ascenso social, o porque sus hijos fueran argentinos o simplemente por indiferencia¹⁵⁸. A partir del desarrollo de estos argumentos, Suriano reflexiona respecto a la decisión de imponer el estado de sitio, destacando que en realidad se trató de una reacción frente a lo que amplios sectores del arco político pensaban del anarquismo: “un peligro inminente para la paz que debía regir durante las celebraciones” (Suriano, 2010: 25)¹⁵⁹.

En este marco, lo que se percibía era la sensación de una crisis moral que debía y podía ser resuelta a partir de propuestas tendientes a reactivar el mito de la regeneración argentina. Para este momento, Oscar Terán diagnostica una “querella simbólica por la nacionalidad”, la cual supone la existencia de diversas “variables inducidas por el acelerado proceso de modernización, que abrieron situaciones presentadas por numerosos intelectuales como vacíos y laceraciones dentro del cuerpo social y del destino nacional, y esas *fallas* pretendieron ser suturadas por una redefinición de la identidad nacional” (Terán, 2000: 352-353). En la misma dirección, Ricardo Falcón sostiene que la llamada Generación del Centenario cuestionaba las consecuencias del proyecto impulsado por la Generación del Ochenta, generando una reacción contra el positivismo finisecular, “que pone de relieve los límites de ese proyecto y aparecen las primeras manifestaciones de un nacionalismo moderno que no es homogéneo, sino que reconoce diversas aristas” (Falcón, 2000: 11).

Por su parte, Maristella Svampa (2010) define a estas reflexiones en torno al Centenario como un “primer nacionalismo” de raíz antimodernista, que supone el redescubrimiento de España después de 1898 y se ubica cercano al espiritualismo de José Enrique Rodó. Roberto Amigo Cerisola también reflexiona en torno a esta reaparición del hispanismo durante el Centenario, resaltando la influencia que tuvieron la conmemoración de los cuatrocientos años de la llegada de los españoles a América y la guerra hispano-cubana-norteamericana. Particularmente sostiene, en relación a la inspiración que se despliega a partir del libro de Rodó, que “la búsqueda espiritual produjo una valoración del pasado

¹⁵⁸ En este sentido, Suriano considera que el llamado a huelga general para el 18 de mayo suponía más un acto simbólico que una amenaza real a las instituciones (Suriano, 2010: 24).

¹⁵⁹ Uno de los factores que influyó sobre la imagen de los anarquistas como el “enemigo interno” fue el asesinato de Falcón en 1909, el cual había sido una respuesta a la masacre de obreros a partir de la movilización del 1º de mayo del mismo año. Este atentado mostró al anarquismo como una amenaza real, pues “por primera vez un prominente miembro del Estado argentino era asesinado en nombre de la justicia y de los principios de la anarquía” (Suriano, 2010: 25).

colonial como programa estético para un arte nacional y un panhispanismo enfrentado al destino manifiesto norteamericano” (Cerisola, 1999: 175)¹⁶⁰.

Desde diferentes perspectivas, se ha relacionado esta reivindicación de España con la revalorización de las provincias como el lugar donde se conservaron las tradiciones y el legado de la Madre Patria¹⁶¹. En consecuencia, se identificará a las ciudades como un espacio de corrosión y, por el contrario, el interior, las provincias, representarán lo genuinamente nacional. De acuerdo a lo que plantea Adrián Gorelik, en el marco de la proyección de monumentos que trataremos en los apartados que siguen, se puede observar un fenómeno novedoso para el centenario. Para lo que el autor llama “nacionalismo cultural”, la ciudad de Buenos Aires es considerada un “territorio enemigo”¹⁶².

Si nos trasladamos a Rosario, los años previos al centenario serán de relativa calma económica, considerando la cercanía que el intendente Vila, que gobernó entre 1906 y 1909, tenía con el gobernador rosarino Pedro Echagüe. De todos modos, la percepción de que Santa Fe abusaba de Rosario con una carga impositiva excesiva se sostuvo desde 1890, ya que el gobierno provincial “devolvía” a la ciudad solo un tercio de lo recaudado. (Roldán, 2012b)

En parte como consecuencia de las tensiones con Santa Fe, se había formado en 1908 la Liga del Sur en 1908, agrupación que propiciaba, entre otras cuestiones, el traslado de la capital a Rosario. La provincia era interpretada por sus principales miembros, Lisandro de la Torre y Thedy, a partir de la dicotomía Norte-Sur. “El norte se hallaba hegemonizado por Santa Fe, una ciudad que sólo podía legitimar su posición como capital provincial, invocando a la tradición colonial. La segunda región, el sur, estaba dominada por Rosario, cuya producción, comercio y modernidad abastecían arbitrariamente a un norte improductivo” (Roldán, 2012b: 104-105).

En ese marco, las elecciones municipales de 1909 son ganadas por esta nueva agrupación, aunque el intendente siguió siendo elegido por el gobierno provincial, que designó a

¹⁶⁰ Cabe aclarar que esta reivindicación (o reconciliación) con el legado español no fue exclusiva de Argentina, sino que se observa en todos los festejos y los relatos de los pasados nacionales elaborados en el marco de los centenarios de las independencias de los países de América Latina. (Funes, 2010).

¹⁶¹ Como exponente de este pensamiento, se destaca a Manuel Gálvez, quien identifica a las provincias como las herederas “no contaminadas” del legado hispánico, con su “amor a las tradiciones, su culto a la patria, su odio al extranjero, su sentimiento de la nacionalidad, su espíritu americano, encarnan la mejor expresión posible, actualmente, de la resistencia a la desnacionalización” (Terán, 2000: 352).

¹⁶² “Desde Caseros en adelante, todas las polémicas monumentales – los intentos por identificar la gesta de Buenos Aires con la historia nacional, como en el Estado de Buenos Aires; o inversamente, por reappropriar la ciudad para un espacio público nacional, como en los años ochenta – partían de un reconocimiento identitario con la ciudad. Ésta es la primera vez que una voluntad de cambio en la ciudad opera desde el extrañamiento más radical” (Gorelik, 2010: 212).

Isidro Quiroga¹⁶³. Durante su mandato, el nuevo intendente intentó ordenar lo que Juan Álvarez calificó como el “desarrollo anormal de Rosario” que “requería atajar la excesiva y desordenada dispersión de sus barrios” (Álvarez, 1998: 453). Esta situación se debía, en parte, a que “de nuevo” llegaban inmigrantes “a montones” quienes vivían en su mayoría en conventillos (Álvarez; 1998: 454). En este marco, el diario *La Capital* distinguía entre buenos y malos migrantes, identificando a los últimos con aquellos que traían ideas anarquistas (Man, 2011), realidad que se asemejaba a la de Buenos Aires que describíamos más arriba a partir del análisis de Juan Suriano y de Lilia Ana Bertoni en el capítulo dos.

Ya pensando en los festejos del Centenario y la importancia que debía otorgarle la ciudad, el mismo diario lanzó un “manifiesto patriótico” que enfatizaba que

La ciudad de Rosario, segunda de la Nación y pedazo de la tierra argentina donde flameó por primera vez, en las manos de su creador vidente, la enseña redentora de tres pueblos hermanos, tiene sitio de preferencia en la asamblea del Centenario de la nacionalidad (*La Capital*, 25/05/1910 citado en Man, 2011: 96-97).

Luego de lanzar este manifiesto patriótico, el diario describe en un tono positivo los festejos realizados en la ciudad

Con el éxito esperado, se efectuaron anteayer en esta ciudad las fiestas del Centenario. Limitémonos, pues, a dejar constancia de que el pueblo del Rosario, sabe demostrar que alienta convicciones arraigadas de patriotismo (...) en un pueblo como el de Rosario, donde el cosmopolitismo de sus habitantes, (está) lejos de ser una nota debilitante del ideal patriótico... (*La Capital*, 27/05/1910. Citado en: Man, 2011: 97)¹⁶⁴.

La cita explícita que en Rosario la presencia de extranjeros no debilitó el fervor patriótico. En este punto, el diario *La Capital* se acerca a la visión que comienza a instalarse de

¹⁶³ Teniendo en cuenta que el intendente era designado por el gobierno provincial desde 1890, los contribuyentes de Rosario solo elegían a los miembros del Concejo Deliberante. Diego Roldán analiza esta situación enfatizando que el intendente “fue percibido en Rosario como el representante del gobernador en la ciudad, mientras que el Concejo Deliberante comenzó a concebirse como la única entidad con capacidad de albergar una genuina representación local”. A partir de la década de 1910, el Intendente se identificó con el oficialismo que respondía al radicalismo. Por su parte, el Concejo se reconoció con el Partido Demócrata Progresista surgido de la Liga del Sur. “Las diferencias de origen y partidarias hicieron difícil su armonización. Durante esa década, numerosas ordenanzas y proyectos, discutidos y aprobados en el CD, recibieron el veto del intendente. De igual modo, muchos intendentes fueron destituidos o presentaron su renuncia a instancias de las investigaciones iniciadas por el CD. Este empate táctico obstaculizó el funcionamiento del municipio” (Roldán, 2012b: 104 y ss).

¹⁶⁴ Juan Álvarez describió los festejos en Rosario señalando que la “la conmemoración fue digna, y exenta de los despilfarros que en otras partes se notaron” (Álvarez; 1998: 455).

forma definitiva por esos años, de que Rosario puede postularse como la *hija de su propio esfuerzo*, donde la pujanza de sus habitantes, llegados desde diversos puntos del globo y sin una riqueza proveniente de una familia tradicional y/o patricia, permitió y posibilitó el crecimiento de la ciudad¹⁶⁵. Reforzando esta visión, la fundación del Hospital Centenario y la Facultad de Medicina en el marco de los festejos por los cien años de mayo, ha sido puesta como ejemplo de la pujanza del sector mercantil de la ciudad. Desde esta perspectiva, los rosarinos habrían preferido la construcción de obras públicas más que de monumentos en el marco de los festejos de mayo en la ciudad¹⁶⁶. En sintonía con esta necesidad de modernizar y dotarla de elementos vinculados con el progreso, existía un reclamo cuyo contenido tenía que ver con la “inutilidad” de las estatuas para la educación moral de los niños (Príncipe, 2005; Man, 2011)¹⁶⁷.

Como podría preverse, pensando que el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810 se constituía en una oportunidad sin precedentes para revisar el pasado, lo único que podía ofrecer Rosario era el primer izamiento de la bandera. Sin embargo, como las

¹⁶⁵ Ronan Man se ocupa específicamente de analizar las repercusiones de la imagen de Rosario que difundía el diario *La Capital*. Con esta intención, el autor parte de la idea de que “sobre Rosario pesaba una fuerte visión que la definía como una ciudad ejemplar y privilegiada, que al estar más allá de los conflictos de su época y por ser una sociedad *creada con su propio esfuerzo* al margen y de espaldas a los poderes públicos vigentes, sirvió como modelo excepcional para el resto de la República” (Man, 2011: 15), recuperando de este modo lo que mencionábamos en el capítulo uno.

¹⁶⁶ Para estas misma época Francisco Liernur detecta una *revolución urbana*, la cual tuvo un doble impacto, ya que por un lado se tradujo en la construcción de una trama de nuevos pueblos y ciudades, y por otro se identificó con la transformación de varios “de los viejos centros en ciudades modernas, y en la radical metropolización de Buenos Aires, Rosario y Córdoba” (Liernur; 2000: 411). Este fenómeno es perceptible en Rosario en la proyección del puerto (1902) y la extensión ferroviaria, “procesos que determinaron el ordenamiento urbano de la ciudad” (Liernur, 2000: 414). Adrián Gorelik plantea que esta intención de modernizar las ciudades venía, por lo menos para el caso de Buenos Aires desde fines del siglo XIX a partir de un diagnóstico que identificaba tres aspectos negativos para la ciudad capital que eclosionan en el centenario: “las calles son estrechas para un tránsito que crece día a día; la regularidad del damero no permite perspectivas pintorescas; no hay conjuntos monumentales de valor en la ciudad” (Gorelik, 2010: 191).

¹⁶⁷ Una vez más, el ejemplo es la gestión por parte de las elites comerciantes integradas por inmigrantes para la obtención de un hospital público de importancia, que se terminó transformando en el actual Centenario (Príncipe, 2005). Juan Álvarez describe en detalle el marco que dio origen a la institución: “El 18 de abril de 1910, Casablanca lanzó en el Jockey Club la idea de solemnizar el próximo centenario de la Revolución de Mayo con algo más duradero que procesiones cívicas, luminarias, o cohetes: se construiría un gran nosocomio. A la noche siguiente la futura casa tenía nombre – Hospital Centenario – y una semana después el infatigable promotor había ganado para su causa gran cantidad de vecinos calificados. El seis de mayo, en entusiasta asamblea, suscribíanse cuatrocientos veinte mil pesos, que horas después llegaron setecientos cuarenta mil. (...) El aporte llegaría rápidamente a un millón seiscientos cincuenta mil pesos; la municipalidad entregó cuatro manzanas de terreno y gruesas sumas; otorgaron subsidios complementarios de la nación y la provincia; invitados por Casablanca, los médicos locales prestaron espontáneamente su experiencia y sus consejos, debiéndose a ello orientar las salas Este a Oeste, y no de Norte a Sud, cual solía hacerse” (Álvarez, 1998: 473-474).

Además del mencionado Hospital Centenario, alrededor de 1910 la Municipalidad proyectó la Biblioteca que fue inaugurada en 1912, los profesionales de la salud el Círculo Médico y la Escuela Normal de Maestras n°2 (Álvarez, 1998).

conmemoraciones son también (y fundamentalmente) una oportunidad para celebrar los logros del presente, lo que tenía para mostrar Rosario era un progreso material notorio. Enmarcando estas cuestiones en las reflexiones sobre la ciudad como el lugar de la corrosión al que hicimos referencia hace un momento, y ensayando una comparación entre los festejos en Rosario y Santa Fe, Diego Roldán (2012a) retoma a Manuel Gálvez, quien destacó que la primera se caracterizaba por la “pobreza espiritual e histórica”, adjudicando toda la grandeza en esos campos a la segunda¹⁶⁸. Así, se otorgaba a Rosario una valoración negativa por sus escasas glorias del pasado (colonial y revolucionario), su formación espontánea y su composición cosmopolita. Es decir, esas mismas características que permitieron definir a la ciudad como “hija de su propio esfuerzo” se tornaban negativas.

Recapitulando, al momento de festejar los cien años de la Revolución de Mayo, Rosario todavía no había formulado una identidad que la ubicara de un modo indiscutible en el escenario nacional. En este sentido, si bien su cualidad de “ciudad fenicia” la relacionaba con los valores negativos de materialismo y cosmopolitismo, desde adentro se buscó invertir el valor de estas cuestiones y transformarlas en un rasgo positivo y distintivo. De este modo, las fiestas patrias, más cuando se tratan de aniversarios redondos, presentan una posibilidad de reflejar progresos y consolidar identidades. En este contexto, como una iniciativa que en este caso deja de ser local para transformarse en nacional, se proyecta el segundo monumento a la bandera.

¿Son estas características propias de Rosario o se pueden observar en otras localidades? A primera vista resulta difícil evaluar la participación, la adhesión y entusiasmo de las provincias y municipalidades al recibir las acciones propuestas desde Buenos Aires y al organizar sus propios festejos. Sin embargo, más allá de esta aclaración, observando algunos casos se puede notar que desde los gobiernos locales y provinciales procuraron destacar un doble aspecto: relevancia histórica y progreso actual, y cuando esto no fue posible, uno de ambos.

¹⁶⁸ “El pueblo de Santa Fe contaba con una “tradición colonial”, estaba en posesión de un carácter distintivo y conocía “el arte del buen gobierno”. Los habitantes de Rosario eran el resultado de un “ambiente social reciente”, formado casi completamente por extranjeros, cuyos hombres más valiosos eran almaceneros y comerciantes que deseaban gobernar una provincia de la misma forma en que conducían su tienda. Gálvez enjuició a Rosario por su mercantilismo, cosmopolitismo, cuantificación material y mezquindad espiritual (cultural). Era una *ciudad sin alma* regida por *hombres sin atributos*, un grupo de comerciantes advenedizos que rezumaba aspiraciones políticas a través de la Liga del Sur” (Roldán; 2012a: 29). Las cursivas y el encomillado pertenecen al autor. Las citas fueron extraídas de: GÁLVEZ, Manuel, *El diario de Manuel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Taurus, Buenos Aires, 2006.

Por ejemplo, en el caso de Mar del Plata, una ciudad similar a Rosario por su “juventud” (fue fundada en 1874), el crecimiento acelerado entre 1880 y 1920 y la importante presencia de extranjeros, el Centenario fue una oportunidad para destacar las cualidades actuales y la potencialidad de progreso. Si bien la ciudad estaba ligada al desarrollo de la Capital Federal por depender de la afluencia de turistas para su desarrollo económico, se intentó aprovechar los festejos de 1910 para fortalecer la identidad local constituyendo un ciclo festivo entre el Centenario de Mayo y el centenario del nacimiento de su fundador de 1914. Si 1910 permitió que el país estableciese un balance sobre el progreso obtenido hasta entonces, el centenario del nacimiento del fundador de Mar del Plata funcionó de un modo similar para los mandatarios marplatenses (Lanteri, 2009).

Con la intención de proponer un contraste, en las ciudades del Norte Argentino, con más tradición que Rosario y Mar del Plata, la década de los festejos centenarios sirvió para resaltar el accionar de sus pobladores en las guerras de Independencia. Por ejemplo, en la ciudad de Salta, se inauguró el 20 de febrero de 1913 el monumento a la batalla celebrada en esa ciudad cien años antes, monumento que había sido postergado desde fines del siglo XIX (Tejerina y otros, 2010). En el Tucumán del Centenario, 1916 en este caso, se buscó el apoyo (económico) del gobierno nacional para que los festejos se acercaran al esplendor del Centenario de Mayo, pero en la práctica quedaron reducidos al ámbito provincial y en especial a su capital (Perilli, 2010). En este contexto, reaparece la disputa entre tradición y modernidad, pero, en este caso, San Miguel de Tucumán reconcilia ambas posturas, al mismo tiempo que el Norte se piensa como región “incontaminada, que, sin desprestigiar el progreso, conserva auténticos sentimientos y valores patrióticos, que la convierten en reservorio moral en tiempos de crisis” (Perilli, 2010: 5)¹⁶⁹.

En Corrientes, desde fines del siglo XIX y durante los festejos del Centenario, la intención fue recobrar la centralidad que había tenido la provincia durante la época colonial. María Gabriela Quiñonez sostiene que para 1910, “lejos de su posición de mediados del siglo XIX, en la que sus representantes debatían de igual a igual con los de Buenos Aires, Corrientes había pasado a ocupar un lugar entre las provincias pobres de la República que

¹⁶⁹ María del Carmen Perilli destaca la formación de una *Generación del Centenario*, que estuvo ligada a la fundación de la Universidad de Tucumán, indicando que “sin dejar de lado sus intereses de clase, proyectó una región cultural sentando las bases de la cultura del Noroeste [para lo cual] planificó y construyó colecciones, museos y archivos” (Perilli, 2010: 8). Además, se valió de la educación como instrumento fundamental para consolidar la región y diseñó mapas y genealogías. “Con estas acciones aseguró la propiedad del pasado provincial y regional, a través de un imaginario que excluía toda heterogeneidad. Las actividades suscitadas en torno a la conmemoración del Primer Centenario se convierten en una verdadera re-fundación moderna de Tucumán” (Perilli, 2010: 8).

la desplazaba definitivamente del viejo Litoral histórico y la obligaba a confundirse en un nuevo proyecto regional –aún indefinido- con los territorios nacionales que la rodeaban, ajenos a su tradición histórica” (Quiñonez, 2012:7). En este contexto, el Centenario se vivió como una oportunidad de reparación histórica de los héroes locales, entre los que se destacaban la figura de San Martín y “los mártires por la lucha de la libertad, que aludía a los protagonistas de las campañas contra Rosas” (Quiñonez, 2012:17). En este sentido, el calendario festivo del centenario sirvió para incorporar fiestas patrias propias, como el 31 de marzo, aniversario de la batalla de Pago Largo y de la muerte de su mártir Genaro Berón de Astrada.

Rosario fue, entonces, una ciudad como otras del país que buscó celebrar el pasado nacional celebrándose. Como veremos, desde la Comisión Nacional del Centenario se acompañó esta tendencia, relacionando acontecimientos y héroes locales con el pasado nacional. En este sentido, el monumento a la bandera pensado por Lola Mora fue parte de todo un conjunto de obras proyectadas durante el Centenario por el Estado Nacional con la intención de subsanar el déficit respecto a la estatuaría conmemorativa que se observaba en todo el territorio¹⁷⁰.

De todos modos, el énfasis estuvo puesto en la ciudad de Buenos Aires y en la redefinición de sus espacios públicos respondiendo al crecimiento que venía experimentando la ciudad, al mismo tiempo que se buscaba inundarla de figuras en bronce y mármol que recordaran la historia heroica de la nación frente a la característica cosmopolita que venía adquiriendo. Adrián Gorelik sostiene que desde la cultura urbanística de entonces, “era razonable suponer (...) que la mejor celebración de las fiestas debía ser la propia puesta a punto de la ciudad como monumento y como legado, en una ecuación irrefutable en el período para la mirada oficial: ciudad capital/imagen de nación” (Gorelik, 2010:187). El autor vincula la fiebre monumentalista con el clima de ideas expresado por la generación del centenario formulando la siguiente pregunta: “¿qué son, entonces, los monumentos para ellos?” (Gorelik, 2010: 213). La respuesta es contundente: una redención, “la red de monumentos es vista ahora como un manto purificador sobre la metrópoli ajena y desmemoriada (...) la trama de signos históricos y nacionales se piensa como algo extraño

¹⁷⁰ Podemos coincidir con Maristella Svampa en que durante la primera década del siglo XX se extiende un fervor nacionalista que se corresponde con una intención desde el Estado de asumir “mediante el monopolio de la educación y el adoctrinamiento escolar, la función de productor de la nación” (Svampa, 2010: 109).

a la ciudad, que debe ser impuesta a ella (...) un plano sensible de claves superponiéndose a la ciudad homogénea” (Gorelik, 2010: 213-214)¹⁷¹.

Con esta intención subyacente, el 8 de febrero de 1909 se sancionó la Ley nacional n°6286 sobre el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, en cuyo primer artículo se establecía que “se nombrará una comisión que proceda a preparar la celebración”¹⁷². Esta comisión estuvo integrada por artistas, profesionales, científicos, militares, representantes del Congreso de la Nación y el Intendente de la ciudad de Buenos Aires¹⁷³. De acuerdo al Reglamento de esta Comisión del Centenario, y respondiendo a las propuestas de la ley, se formaron siete comisiones especiales: Expropiaciones, Estatuas y Monumentos, Escuelas, Publicaciones, Certámenes literarios y cuadros, Exterior y congresos, Exposiciones.

En líneas generales, la ley preveía una serie de obras que buscaban cubrir gran parte del territorio nacional. Sin embargo, la mayor cantidad de propuestas, como indicamos más arriba, estaban destinadas a la capital. Debido a la especificidad de nuestro tema, nos centraremos principalmente en la comisión de Estatuas y Monumentos que estaba formada por una algunos de los miembros de la Comisión del Centenario¹⁷⁴.

De acuerdo a la ley n°6286 debían realizarse alrededor de diecisiete monumentos y estatuas, de los cuales sólo tres quedaron sin concretarse: el monumento a la revolución que debía ubicarse en la Plaza de Mayo en Buenos Aires, el dedicado al Congreso de 1853¹⁷⁵ y el de la bandera en Rosario. El único concurso que se realizó para estos

¹⁷¹ Nuevamente debemos aclarar que esta puesta a punto de la ciudad capital en el marco del centenario fue una originalidad argentina, ya que, como comprueba Patricia Funes, procesos similares se vivirán en ciudad de México y Santiago de Chile (Funes, 2010).

¹⁷² *MEMORIA DE LA COMISIÓN DEL CENTENARIO AL PODER EJECUTIVO NACIONAL*, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1910, p. 189. Si bien no aparece en la portada de la edición, la redacción estuvo a cargo de David Peña, quien ostentaba la función de secretario de dicha Comisión. En adelante, cuando aparezca una cita textual de esta publicación, consignaremos entre paréntesis la palabra “Memoria”, el año de publicación y el número de página.

¹⁷³ Presidente: Ministro del Interior, Marco Avellaneda; Vicepresidente Primero: Intendente de Buenos Aires, Manuel Güiraldes; Vicepresidente Segundo: Dr. Norberto Quirno Costa; Secretaría: David Peña; Comité Ejecutivo: Franciso P. Moreno, Carlos A. Estrada, Brígido Terán, Adolfo Carranza y el General José Ignacio Garmendia. En 1906 se había formado una primera comisión del centenario, aunque sin amparo de una ley nacional, por lo que sus acciones dependían de las resoluciones aprobatorias del Poder Ejecutivo. Esta Comisión convocó a un concurso para el monumento a la Revolución de mayo y se ocupó de reimprimir la *Gaceta de Buenos Aires*. Ver: “Antecedentes” (*Memoria*, 1910: 16-17).

¹⁷⁴ Estas comisiones especiales no podían exceder los cinco miembros, en este caso los designados fueron: el Intendente de la ciudad de Buenos Aires, Manuel J. Güiraldes, Franciso Moreno, el General José I. Garmendia, el senador Brígido Terán y Carlos A. Estrada.

¹⁷⁵ En realidad se trata de un monumento que figura en un proyecto de ley que no obtuvo sanción en Senadores con fecha del 29 de septiembre de 1909. El monumento estaba previsto para la Plaza que se iba a abrir frente al Congreso, donde se colocaría el monumento de Lagae. En esta Memoria de la Comisión del Centenario se recuerda al Ejecutivo ese compromiso: “Esta Comisión sugiere el recuerdo contenido en esas líneas, porque ellas expresan un ideal de justicia histórica, aplaudido ya por una de las ramas del Poder

monumentos correspondió al de la Revolución, y fue al que mayor presupuesto se le asignó (trescientos mil pesos oro)¹⁷⁶. Los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara fueron los galardonados con el primer premio, pero aunque el monumento comenzó a construirse¹⁷⁷, la obra debió postergarse definitivamente cuando estalló la Primera Guerra Mundial (Méndez y Gutiérrez Viñuales; 2006)¹⁷⁸. Los verdaderos beneficiados con este concurso fueron los belgas D’Huicque y Jules Lagae, cuyo proyecto que se había

Legislativo y por el jefe del Estado. Tan pronto obtuviera forma de ley, nos apresuraríamos a darle cumplimiento” (p. 30).

¹⁷⁶ Se trataba de un concurso internacional en dos fases: la primera sería de maquetas, a escala 1 en 10, para la realización de las cuales se estableció un plazo de seis meses. Se seleccionarían cinco primeros premios, cinco segundos premios, y cinco terceros premios y habría una segunda fase en que concursarían entre sí los cinco primeros finalistas para elegir el monumento que habría de construirse. El jurado estaría integrado por 15 miembros, entre los cuales, además de representantes del senado, del Poder Ejecutivo, de la Comisión del Centenario y otras representaciones políticas, figuraban los directores del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo Histórico Nacional y de la Academia Nacional de Bellas Artes, así como también un miembro de la recién modificada y conflictiva Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) y otro de la Sociedad Central de Arquitectos (Malosetti Costa, 2014: 449). Respecto al relato que se pretendía para el monumento, de acuerdo a la *Breve reseña histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el Concurso del Monumento a la Independencia Argentina*, que había publicado la Comisión Nacional del Centenario, “se hacía hincapié en la necesidad de que los proyectos evidenciaran que las luchas por la emancipación habían sido la obra de un pueblo, no de unos pocos hombres, pauta que marcaría la presentación de aquellos a concurso. Asimismo, se retomó la idea de reemplazar la Pirámide de Mayo, a la que se considera irrelevante en cuanto a dimensiones para simbolizar la grandeza de ese hecho histórico. Pero no quitarla, sino incorporarla al interior de una estructura de mayor tamaño, lo que se apreciaba en varios de los proyectos presentados al certamen” (Gutiérrez Viñuales, 2007: 239).

¹⁷⁷ “De los 74 bocetos presentados a concurso, entre los que prevalecían en número los 21 presentados por escultores franceses, los 17 italianos y los 10 españoles contra sólo 8 argentinos, fueron preseleccionados los proyectos del argentino Rogelio Yrurtia, el del alemán Gustav Eberlein, los italianos Moretti y Brizzolara, el español Blay, los franceses Georges Paul Chedanne y Paul Gasq y los belgas Lagae y D’Huicque (...) Una de las posturas más críticas que encontramos a la decisión del jurado en los medios porteños es la nota firmada por el arquitecto Víctor Julio Jaesckle [*Monumento de la Independencia. Concurso y fallo ridículo, El Tiempo*, Buenos Aires, 30 de junio de 1908] juzgando que se dirimieron los ganadores con un criterio “patriotero”, seleccionando proyectos de diferentes países “para contentar a otras tantas altas personalidades” y que de última se otorgó un imprevisto sexto premio al argentino Yrurtia “a fin de que nuestro incipiente arte nacional no quedara humillado ante los pueblos que llevan sobre sus hombros algunos siglos de civilización artística”(Gutiérrez Viñuales, 2011: 239-240).

¹⁷⁸ El monumento constaba de una ancha base sobre la que se habría de levantar una torre monumental en que se habrían de inscribir memorables hechos de la historia argentina. Hacia los lados que miraban a la Casa de Gobierno y al Cabildo, dos enormes escalinatas conducirían a dos altares en los que se hallarían esculturas que simbolizarían la Libertad y la Patria. Dentro del colosal obelisco iría encerrada la Pirámide de Mayo. El monumento debía ser confeccionado en mármol blanco de Carrara y terminado el 31 de diciembre de 1915 (“Crónica del Centenario. Descripción del Monumento a la Revolución de Mayo”. *Atlántida*, Buenos Aires, t. I, N° 1, 1911). Desde el comienzo de las actividades fueron surgiendo todo tipo de obstáculos, originados muchos de ellos a partir de las indicaciones dadas por la propia Comisión del Centenario, que, tal como había quedado sentado en las bases, se reservaba el derecho a hacer observaciones a los proyectos. De acuerdo a lo que explica Rodrigo Gutiérrez Viñuales, uno de los primeros aspectos que se señalaron fue el reemplazo del mármol de Carrara por materiales argentinos y bronce para las estatuas. Con las diferentes objeciones, además de la revisión de los precios a partir de los cambios de materiales, se fueron prolongando los tiempos hasta que enero de 1913 se formula un nuevo contrato. Durante el mismo año, la Comisión notificó al Congreso la necesidad de paralizar los trabajos debido al excesivo costo de la obra, lo que se llevó a cabo no obstante las repetidas presiones de Moretti. Finalmente, las figuras de bronce que se habían fundido fueron recicladas por éste en otras obras monumentales, especialmente dos de ellas que fueron colocadas en el centro del cementerio de Chiavari, en la tumba Brizzolara y Graffigna (Gutiérrez Viñuales, 2007: 240).

quedado con el segundo premio, fue modificado y se ejecutó como el Monumento a la Asamblea del Año XIII y al Congreso de Tucumán, conocido popularmente como el Monumento a la Dos Congresos.

Para la ciudad de Buenos Aires, además, se habían estipulado en el Inciso 4º del art. 1º de la ley n°6286 las estatuas a Mariano Moreno, al Almirante Brown, a Bernardino Rivadavia y al General Alvear. Las dos primeras son realizadas e inauguradas en 1910 y 1919 por el escultor Blay, de origen español, y por el escultor Andrés Chiapasso respectivamente. Tanto la de Rivadavia, que se encarga también a Blay, como la de Alvear no logran concretarse. Respeto a la ausencia de la estatua de Rivadavia, para 1911 en la Revista *Atlántida*¹⁷⁹, dirigida por David Peña, que había pertenecido a la Comisión del Centenario como Secretario, se comenta lo siguiente:

si una voz no se levanta para señalar esta corruptela de consagraciones repentinas, vamos camino a olvidar a nuestros muertos ilustres y a llenar la capital federal, especialmente de homenajes que no encuadrarán ni se disculparán ante la filosofía histórica, que es verdad, explicación, enseñanza (Peña, 1911: 407)¹⁸⁰.

Evidentemente, las estatuas y monumentos conmemorativos eran pasibles de controversias, principalmente cuando los ciudadanos estaban experimentando una proliferación sin precedentes de este tipo obras. Adrián Gorelik analiza este fenómeno llegando a afirmar que “el monumento parece el modo más efectivo para tomar partido, a la vez que es indispensable tomar partido sobre los monumentos porque esta vez, como vimos, finalmente se están construyendo” (Gorelik; 2010: 206).

Retomando las obras previstas por la ley 6286, se construyó la Estatua a Pueyrredón en la Plaza Flores, el monumento a los Ejércitos de la Independencia en la Plaza San Martín y la estatua de O’Higgins también en Buenos Aires. Además del monumento a la bandera para Rosario, se proyectó y construyó un monumento al Deán Funes en la ciudad de Córdoba, una estatua al doctor Castro Barros en La Rioja, una estatua a Pringles en San Luis, el monumento al Ejército de los Andes en Mendoza, el monumento a la Batalla del

¹⁷⁹ Esta publicación, a la que hicimos breve referencia en una nota al pie, comienza en el mismo 1911 bajo la dirección de David Peña, quien había sido secretario de la Comisión Nacional del Centenario y para estos años se había transformado en un historiador, jurisconsulto y periodista reconocido en el ámbito intelectual, además había pertenecido a la Comisión de indagación histórica que había formado Lamas en Rosario en 1898 y a la que hicimos referencia en el capítulo anterior. En las “crónicas del centenario”, firmadas por “La Dirección”, se evaluaban los proyectos de monumentos contratados por la Comisión.

¹⁸⁰ Finalmente, el monumento a Rivadavia se abandona y se llama a un nuevo concurso en 1913. Lugones interviene en el debate y recomienda al artista argentino Rogelio Yrurtia, quien es contratado luego de algunas idas y vueltas en 1926 por una nueva comisión (Gutiérrez Viñuales, 2007: 43).

24 de Septiembre de 1812 en San Miguel de Tucumán¹⁸¹ y el monumento a Güemes en Salta. Finalmente, también estaban previstos, un monumento en San Salvador de Jujuy destinado a la conservación de la bandera que Belgrano donó al pueblo jujeño y a Mariano Necochea en la ciudad que lleva su nombre. A excepción del previsto para San Salvador de Jujuy, que finalmente se incorporó a una de las salas de la Casa de Gobierno, todos estuvieron inaugurados antes de finalizar la década de 1910. También la ley mencionaba un monumento a San Martín en Boulogne-Sur-Mer, pero en este caso se estipulaba que se realizaría mediante una suscripción pública, aunque la Comisión del Centenario aportó veinte mil pesos moneda nacional.

En líneas generales, de acuerdo a lo que observamos para el Centenario, con los monumentos proyectados se buscaba reactivar el recuerdo sobre los acontecimientos de mayo de 1810 en su carácter revolucionario en el espacio de la capital, proponiendo un monumento que llevara este nombre, al mismo tiempo que se intentaba colmar la ciudad con personajes que habían pertenecido a la Primera Junta. Por otra parte, los monumentos a colocarse en las provincias, no tuvieron todos que ver con la historia revolucionaria, aunque el más sobresaliente, por el presupuesto asignado, colocaba a San Martín en el centro de la escena, lo cual destaca el carácter incuestionable del prócer, me refiero al monumento al Ejército de los Andes en Mendoza¹⁸². En lo que se refiere al resto de los monumentos pensados para las provincias, se trató de estatuas bastante modestas ubicadas en plazas y parques, que recordaban en general a algún intelectual o personaje destacado de esas regiones.

2. El monumento a la bandera de Lola Mora

Lola Mora

Sobre Lola Mora y su producción artística se han escrito muchos libros y artículos provenientes de diferentes ramas de la historia. No pretendemos en estas páginas recuperar todo aquello que ha sido producido sobre la escultora tucumana, sino puntualizar las condiciones en las que se encontraba en los diferentes momentos en que

¹⁸¹ De acuerdo al Inciso 13° del Art. 1° de la ley 6286, estaba previsto erigir un monumento a dicha batalla en el sitio donde tuvo lugar, denominado “Campo Carreras” y luego Plaza Belgrano. Este monumento no se llevó a cabo porque el Congreso determinó substituir este monumento por un parque, que se denominará Centenario, para el cual la Comisión aportaría la suma de 200.000 pesos moneda nacional (*Memoria*, 1910: 37).

¹⁸² 200.000 pesos moneda nacional, le seguía el monumento a la bandera, para el cual fueron destinados 152.000 pesos moneda nacional. De todos los monumentos, el de mayor presupuesto fue el del monumento a la Revolución, al cual se le destinaron 681.818.18 pesos moneda nacional (*Memoria*, 1910: 27 y siguientes).

se ocupó de proyectar, construir e instalar el monumento a la bandera en Rosario¹⁸³. ¿Qué mecanismos implementó para alcanzar su formación europea?, ¿cómo gestionaba los contratos de sus obras?, ¿qué vínculos mantenía con los demás artistas? Respondiendo a algunas de estas cuestiones, obtendremos pistas sobre los motivos de su contratación en 1909 y del abandono de la obra en 1925.

Para mediados de la primera década del siglo XX, Lola Mora era una figura reconocida dentro del (limitado) campo artístico nacional. De hecho, su figura había adquirido una visibilidad notable a partir de la instalación de la fuente *Las Nereidas* en la ciudad de Buenos Aires entre 1903 y 1904. A pesar de haber nacido en una provincia¹⁸⁴ alejada de la capital, Lola Mora había conseguido iniciar primero clases de pintura y luego, inclusive gestionando becas en el extranjero, dedicarse a la escultura¹⁸⁵.

Para fines del siglo XIX, la práctica del arte entre las señoritas era vista como un complemento deseable al manejo de los quehaceres domésticos, ineludibles para lograr un buen matrimonio (Vignoli, 2011). Partiendo de esta comprobación, Marcela Vignoli se formula una pregunta interesante para pensar la trayectoria de Lola Mora: “¿Qué pasaba cuando algunas mujeres a partir de estas habilidades irrumpían en el espacio público poniendo en cuestión la hegemonía masculina en el campo artístico?” (Vignoli, 2011: 38). Del recorrido propuesto por esta autora, nos interesa en particular el modo en que describe y reflexiona respecto a los primeros pasos de Lola Mora en Tucumán evitando la tentación de tratarla como excepcional¹⁸⁶, y centrándose en los vínculos y

¹⁸³ En la búsqueda de datos biográficos de Lola Mora, recurrimos a dos de sus clásicas biografías: la de Páez de la Torre y Terán, por un lado, y la de Félix Haedo por el otro. Sin embargo, debemos aclarar que también consideramos las revisiones de estas obras realizadas por Georgina Gluzman (2014) y que las pondremos en diálogo con los trabajos de Patricia Corsani que iremos citando.

¹⁸⁴ Dolores Mora nace el 22 de abril de 1867, antes de cumplir los veinte años, en 1885, mueren ambos padres y los hermanos heredan una interesante fortuna. De acuerdo a los registros, se puede comprobar que para 1887 comenzaría sus clases de pintura con Falcucci, cuando este profesor llega a Tucumán (Páez de la Torre & Terán, 1997: 12 y ss).

¹⁸⁵ No es una nuestra intención entrar aquí en la discusión en torno al lugar de nacimiento de la escultora, debates que han protagonizado las provincias de Salta y Tucumán en diferentes contextos. En este sentido adherimos a la definición que proponen al respecto dos de sus biógrafos, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán. Estos autores proponen que más allá de las discusiones – las cuales se centran en que Lola Mora nació en Trancas Viejo o en la estancia que los progenitores tenían a pocos kilómetros de allí pero en territorio salteño – Lola Mora, en los reportajes y notas periodísticas que le realizaron en vida jamás afirmó ser salteña. De hecho, en su acta de matrimonio, declara explícitamente ser tucumana (Páez de la Torre & Terán, 1997: 11-12).

¹⁸⁶ Georgina Gluzman retoma a Jean Gordon para enfatizar, analizando específicamente el caso de Lola Mora, que la escultura fue un campo abierto a las mujeres, ya que aún no estaba excesivamente asociado con artistas masculinos (Gluzman, 2014).

¹⁸⁷ “El caso de una artista que nace en la pequeña provincia de Tucumán, donde sólo un tercio de las niñas de 14 años sabían leer en 1895, - momento en el que Lola Mora había realizado sus primeras exposiciones, que posteriormente logra consagrarse en Europa con sus esculturas, es una tentadora invitación a refugiarse

estrategias que ella genera para que su arte se vuelva “lícito” y aceptado. El punto de partida en este sentido es la exposición que se realiza en 1894 a cargo de la *Sociedad de Beneficencia*, donde Lola Mora, a diferencia de los paisajes y naturalezas presentados por sus compañeras del taller de Falcucci, expone una serie de retratos de gobernadores de Tucumán. Para Vignoli, esta exposición marca el comienzo de la trayectoria de la artista tucumana siguiendo una “pauta patriótica” a la cual la misma Lola Mora hace referencia en el epígrafe con que comenzamos este capítulo.

Carlos Páez de la Torre y Celia Terán también se ocupan de los retratos expuestos por Lola Mora, haciendo referencia a que en el diario *El Orden* se calificó de “valiente ejecución”¹⁸⁷. De este modo, se marcaba una distinción respecto al resto de las expositoras, quienes habían presentado, casi en su mayoría, naturalezas muertas. Por otra parte, el género más político o histórico no era algo común o mayoritario para las mujeres que tomaban clases de pintura a fines del siglo XIX, de ahí también la valentía de Lola Mora. Por otra parte, esos retratos no quedan en una mera muestra, por lo cual también esa valentía a la que se hace referencia en el diario *El Orden* tuvo su recompensa, ya que a pesar de haber donado sus cuadros al Estado provincial, consiguió un contrato por otros por una suma de 5000 pesos (Páez de la Torre y Terán, 1997: 32).

Esta forma de actuar de Lola Mora, mostrando, donando y vendiendo sus obras de manera directa a miembros del Estado, en este caso de Tucumán, será un *modus operandi* que la escultora intentará mantener a lo largo de su carrera. Marcela Vignoli sostiene que para aquellos que en las provincias querían destacarse en una profesión, “era imprescindible entablar un diálogo con el Estado” (Vignoli, 2011:42). En todo caso, lo que era extraordinario, era que se tratase de una mujer.

Al evaluar la “osadía” de Lola Mora presentando retratos de políticos en la exposición de 1894, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán identifican una cualidad de la joven tucumana de lograr “extraer partidos” de las situaciones que se les presentaban. Para estos autores, la exposición de 1894, “con sus derivaciones, marcaría una etapa definitoria en [su] destino” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 33), ya que también desembocaría en el pedido de un beca que se concreta en 1895¹⁸⁸. Esta relación que hacen los autores deriva que en

sólo tan sólo en la genialidad –que lógicamente no está en discusión- o excepcionalidad y relatar desde allí sus triunfos y peripecias” (Vignoli, 2001:38).

¹⁸⁷ “Exposición Artística”, *El orden*, 7 de julio de 1894. (Páez de la Torre y Terán, 1997: 30).

¹⁸⁸ El 12 de julio de 1895, Lola Mora se presentaba ante la Cámara de Diputados de la Nación, solicitando una subvención para continuar con sus estudios en Europa. El 4 de setiembre del año siguiente, el diputado tucumano Marco M. Avellaneda informaba el dictamen favorable de la Comisión de Instrucción Pública. El proyecto, confeccionado en Diputados, resolvía otorgar a la joven pintora la subvención mensual de 100

el mismo dictamen de la Comisión de Instrucción Pública se puede leer que la subvención es otorgada debido a “los antecedentes y testimonios de personas competentes”¹⁸⁹.

De estos años data su relación con el embajador argentino en Roma, Enrique Moreno, quien fue a lo largo del comienzo de su carrera profesional uno de sus patrocinadores. De hecho, será el embajador el encargado de gestionar y conseguir la renovación de la beca ante el presidente Julio Argentino Roca.

Para el 1900 Lola Mora retorna a Argentina y trae con ella una serie de propuestas con la intención principal de instalarse como una artista de esculturas públicas. De esta serie, datan los bocetos para la fuente *Las Nereidas*, los bajorrelieves para la Casa Histórica de Tucumán y del monumento a Alberdi¹⁹⁰. Mientras que a la primera la obsequia a la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, aunque había solicitado el pago de los materiales (Gluzman, 2014), las dos segundas serán compradas por el gobierno tucumano. En el mismo 1900 que consigue todos sus encargos, regresa a Europa para concretar esas obras y con la gestión iniciada para los bajorrelieves del Congreso (Páez de la Torre y Terán, 1997: 67). Para estos autores, Lola Mora se convirtió, en esta etapa, en la escultora oficial del Estado¹⁹¹.

pesos oro durante dos años. Aprobado sin discusiones, pasó al Senado, donde se lo trató en la sesión del 29 de setiembre de 1896 – que presidía el general Julio Argentino Roca – también con despacho favorable de comisión (Páez de la Torre y Terán, 1997: 33-34).

¹⁸⁹ Congreso Nacional, Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1895, tomo I, p. 266, ibíd., Año 1896, tomo I, p. 751. (Páez de la Torre y Terán, 1997: 34).

¹⁹⁰ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán recuperan una nota aparecida en *Caras y Caretas* [“Una artista argentina”, 18 de julio de 1900] donde se enumeran los trabajos que Lola Mora traía para ofrecer luego de su estadía en Europa, destacando la fuente y los bajorrelieves. Los autores mencionan que en las fotografías que ilustraban la nota aparecían además, “el busto del obispo de Córdoba, Reginaldo Toro, y una escultura costumbrista representando a un chico del pueblo. No mencionaba *Caras y Caretas*, en esa edición, que Lola Mora traía también su boceto del monumento a Alberdi, respecto del cual quería concretar lo que se venía conversando con la Comisión Tucumana” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 61-63).

¹⁹¹ “No se ha subrayado lo suficiente el asombroso éxito de Lola Mora, que en el término de tres años recorrió meteóricamente la distancia que se tiende entre la anónima becaria y la escultora oficial del gobierno argentino. Categoría esta última que venía a darle, nos parece, el hecho de que se le confiaba una fuente monumental, para colocarse nada menos que en la ciudad de Buenos Aires, que, en esos años, a la hora de encargar esculturas, acudía a maestros como Rodin y Monteverde. A eso se sumaba que el gobierno de Tucumán le confiase el Alberdi, primer gran monumento escultórico que iba a engalanar su ciudad capital.” Para afirmar aún más esta idea, los autores comparan la trayectoria de Lola Mora con la de otros escultores contemporáneos a ella: “Rogelio Yrurtia viajó a Europa en 1899 y tuvo que esperar hasta 1907 para que le encargaran un monumento – el Dorrego – en Buenos Aires; Pablo Curatella Manes, estudiante europeo durante varios años, nunca consiguió un encargo de esta índole; Lucio Correa Morales volvió al país en 1882, tras ocho años de estudios en Florencia, y recién en 1897 obtuvo un encargo importante, el Falucho; Francisco Cafferata debió esperar ocho años desde que empezaron sus estudios en Europa – 1877 – hasta que le confiaran el monumento a Brown” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 67). Más adelante agregan, “Lola era amiga de gente importante, que mandaba en la política, en la sociedad, y por tanto, en el arte: los que eran capaces de gastar dinero en una escultura para su casa, o de firmar decretos disponiendo que las comprarán para una plaza, un parque o un edificio público. En la pertenencia a tales círculos residió, durante muchos años, la fortaleza de Lola Mora, y se convertiría, luego, paradójicamente, en su mayor debilidad” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 68).

Patricia Corsani sostiene, en relación con lo que hemos venido desarrollando, que existía un vínculo entre los beneficios que recibía la artista y la cercanía de su familia con algunas personalidades influyentes. Su padre, Romualdo Alejandro Mora, había ejercido una intensa actividad mercantil durante la segunda mitad del siglo XIX, lo que le permitió vincularse con personas influyentes en el momento en que a Lola Mora le es otorgada la beca en el exterior¹⁹².

La obra que le generó más notoriedad fue la *Fuente de Las Nereidas*, inaugurada en 1903 después de algunas controversias generadas por los desnudos y las poses insinuantes de las alegorías. Durante estos años, todavía se consideraba obsceno y contra la moral preestablecida, exponer desnudos en público. En este sentido, el *desnudo* es considerado como un género que inquieta y que puede ser considerado de mal gusto (Corsani, 2007: 188; Gluzman, 2014). El lugar elegido para su emplazamiento luego de varias discusiones fue el Paseo de Julio¹⁹³.

Respecto a las decisiones estéticas tomadas por Lola Mora, de acuerdo a la bibliografía consultada, podemos afirmar que estaban basadas en los tratados de arte de entonces. En relación a las fuentes decorativas, exigían el relato de una historia de amor de los dioses¹⁹⁴. Siguiendo estas tendencias, Lola Mora también coloca en primer plano al prototipo de la mujer pagana: “Venus o Afrodita, la diosa del Amor o de las Aguas, ambientándola en el momento en que nace emergiendo del mar” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 90; Gluzman, 2015)¹⁹⁵.

Tomando como ejemplo el caso de la fuente, se puede observar el modo de trabajo que Lola Mora intentará mantener para el resto de su carrera y que, en última instancia,

¹⁹² De acuerdo a Patricia Corsani, “la beca obtenida para concretar sus estudios europeos se la debe a intervenciones del gobernador tucumano Araoz, al Ministro Soldati, al diputado nacional Próspero Mena y, a Dardo Rocha, fundador de la ciudad de La Plata que redacta una nota de presentación al embajador en Roma Dr. E. Moreno” (Corsani, 2007: 188).

¹⁹³ En los trabajos actuales sobre Lola Mora y su obra, entre los que se destacan los de Georgina Gluzman y Patricia Corsani, se ha matizado el relato heroico elaborado en torno de la artista. En este sentido, las críticas al emplazamiento de la fuente de *Las Nereidas* es uno de los elementos centrales.

¹⁹⁴ Estos biógrafos de Lola Mora, benévolos y condescendientes, aclaran que en esta tipo de fuentes los protagonistas deben aparecer en el agua, dentro de un contexto placentero, acorde con el principio del “decorum”, o sea, de lo adecuado (Páez de la Torre y Terán; 1997: 90). Estos autores toman como referencia a: GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1989.

La composición de la fuente también respondía a los estándares clásicos, colocando las alegorías en pirámide, manteniendo su filiación renacentista. Por otra parte, la elección de las texturas, la composición de las formas y el material rústico, corresponden a una elección barroca (Páez de la Torre y Terán; 1997).

¹⁹⁵ En la biografía de Páez de la Torre y Terán (1997) esta presencia de la Venus en primer plano es interpretada a partir del feminismo de Lola Mora. No coincidimos con los autores, ya que no es posible rastrear en la trayectoria de Lola Mora una intención de intervenir públicamente pidiendo más participación de las mujeres en la escultura pública ni en ningún otro ámbito. Por otra parte, desde que Warburg puso en evidencia la relación renacentista con la figura de la ninfa, parece probable que el motivo elegido sea el más acorde a este tipo de fuentes. (Burucúa, 2003; Szir, 2019).

terminará siendo el argumento para el dictamen que determinará la rescisión del contrato para el monumento a la bandera en 1925. De acuerdo a lo que proponen sus biógrafos, Lola Mora trabajaba en sus talleres de Italia utilizando la técnica de modelar en arcilla, pasar las esculturas al yeso en su tamaño natural y posteriormente supervisar la ejecución en mármol. Este último paso era el que generaba más polémicas, ya que para el paso al mármol, la escultora tucumana contrataba a operarios o los encargaba directamente a talleres especializados. Sin embargo, más allá de las sospechas que esto podía generar, esta actitud era habitual entre los escultores monumentalistas de la época, entre los que se encontraba su propio maestro, Giulio Monteverde (Páez de la Torre y Terán, 1997: 68)¹⁹⁶.

Pensando en los temas que abordó Lola Mora en sus obras, si bien en el caso de la fuente se apela a la mitología griega, con un diseño clásico de sirenas, los temas históricos no le eran ajenos. En 1904 se inauguran los bajorrelieves de la Casa Histórica de Tucumán y la estatua de la Independencia en la misma ciudad. Además, en 1906 se colocan estatuas de su autoría en el Congreso de la Nación¹⁹⁷, aunque debates posteriores, entre 1913 y 1915, derivaron en que las obras pasen a depósito¹⁹⁸. A los encargos oficiales, se suma el de la estatua de Aristóbulo del Valle en 1903, luego de fallecer el escultor francés elegido inicialmente. Estos contratos gestionados de manera personal, generaron el rechazo de sus colegas, de entre quienes se destacó la voz de Rogelio Yrurtia.

Para Tucumán, su provincia, fueron destinados los primeros motivos históricos encargados a Lola Mora. Al momento de instalar las obras existieron problemas, tanto en relación al pago de lo estipulado, como respecto a la calidad artística de las mismas¹⁹⁹. Luego de ser colocada la estatua de Alberdi, la artista siente la necesidad de “disculparse” públicamente por su estilo en el diario *El Orden*.

¹⁹⁶ A partir de su costumbre de contratar operarios escultóricos, se llegó a sospechar inclusive de la autoría de la fuente *Las Nereidas* (Páez de la Torre y Terán, 1997).

¹⁹⁷ Patricia Corsani analiza la definición de “La Cuádriga” que coronaría el nuevo edificio del Congreso Nacional, para la cual son rechazados los diferentes proyectos que presenta Lola Mora. Lo que puede observarse es que para 1907, momento definitorio en este proceso, nuestra escultora no contaba con los apoyos políticos que habían facilitado sus contratos anteriores. “Con el apoyo institucional en contra, y con un gobierno opositor a su amigo Julio A. Roca, se hacía difícil un cambio de rumbo en la decisión de dejarla fuera del proyecto de la Cuádriga” (Corsani, 2009: 134).

¹⁹⁸ En el marco de los festejos por los 30 años de la democracia, en diciembre de 2013, se colocaron réplicas de las estatuas de Lola Mora que habían sido removidas en 1916; las originales permanecen en la Casa de Gobierno de San Salvador de Jujuy.

¹⁹⁹ “En el caso del monumento a Alberdi, las dificultades mayores eran las económicas [debiendo aportar ella de su peculio para el pago de los obreros]. En el caso del conjunto de la Independencia (o la Libertad) y los relieves, se le planteaban cuestiones de índole estética y técnica, donde se llegarían a mezclar la política y el orgullo local” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 111).

...sólo debo una explicación más al público, y es que los múltiples defectos y el extraño aspecto que presentan mis trabajos, sólo se deben a mi exclusiva y propia manera de tratar mis mármoles, contando con la más colosal de las faltas, de ser sentido este arte por una que siente, quiere, sufre, odia, y combate... [De Lola Mora al Director de El Orden, en: "Lola Mora. Una carta elocuente", El Orden, 15-IX-1904] (Páez de la Torre y Terán, 1997: 113)²⁰⁰.

Esta nota no sólo aclaraba su modo de "sentir el arte", sino que también intentaba justificar los precios de sus instalaciones (Páez de la Torre y Terán, 1997).

Mientras que la estatua de Alberdi respondía a una iniciativa local, mediante comisiones populares y suscripción pública, la Independencia y los relieves de la casa histórica fueron contrataciones directas del Estado nacional. Durante esta primera década la casa en que se había declarada la independencia se encontraba prácticamente en ruinas, por lo que estos relieves constituyeron un intento de otorgarle el valor patrimonial que hasta el momento se le había negado.

Si bien para este momento Lola Mora parece la escultura oficial del Estado, la encargada de expresar los sentimientos patrióticos (Gluzman, 2014), a medida que nos acercamos a la década de 1910 su situación comienza a tambalear. En este sentido, el alejamiento de sus protectores políticos de la órbita del poder marca el inicio de una serie de críticas irremontables. Por otra parte, el "mundo estético" de la artista, su modo de expresar el arte, había iniciado su naufragio. Para 1907, "los nuevos horizontes que se avizoraban no incluían, en el repertorio plástico, todo ese magma de alegorías e ideales sobre el que la tucumana había edificado su arte" (Páez de la Torre y Terán, 1997: 166).

De este modo, si bien el monumento a la bandera aparece como un deseo de la escultora acorde a sus intereses, el momento de su concreción coincide con la caída de sus ingresos y el desamparo político que la había acompañado entre fines del siglo XIX y principios del XX. Si bien retomaremos esta idea en los apartados que siguen, resulta evidente que las propias estrategias que Lola Mora implementó para conseguir encargos y difundir su

²⁰⁰ La obra es de mármol de Carrara y placas de ónix de San Luis, conformada por la estatua del prócer, una alegoría de la República, de la Música y de un ángel. "El estadista (Alberdi) se encuentra coronando el conjunto escultural, en actitud meditabunda. La figura está plantada firmemente de pie, con los brazos cruzados sobre el pecho y la cabeza gacha. La alegoría de la República, representada en la figura de una joven esbelta, que le ofrece un libro -Las Bases- y una pluma para escribir, mientras asciende una grada. Además de la República, girando y hacia atrás, Lola Mora colocó en actitud sedente y apoyada en una lira, a la figuración de la música. Así ponía en evidencia esa veta artística del tucumano, que era compositor y pianista. Y le agregó en ángulo opuesto, un gracioso niño arrodillado remarcado por el gesto risueño de su carita infantil", descripción de Celia Terán, "La estatua del prócer revela el talento y arte de Lola Mora", *La Gaceta*, 29/08/2010.

obra determinaron que su éxito dependa de una situación política favorable. En este sentido, las estrategias de Lola Mora, además de generar una red de apoyos políticos, se basaban en la autopromoción, ya que en general lograba que sus obras se publicaran en medios gráficos y ella misma gestionaba sus contratos y condiciones²⁰¹. Cabe decir que estas características de Lola Mora hicieron que su figura trascendiera, no solo por dedicarse a un “oficio masculino”, sino también por ocuparse ella misma del emplazamiento de las obras y de recibir los pagos prometidos, ambas tareas también asignadas tradicionalmente a varones (Corsani, 2014).

Un monumento que nace en 1902 y muere en 1925

Si pensamos en la coyuntura que dejamos en el capítulo anterior, cuando se forma la Comisión del monumento a la bandera auspiciada por el Intendente Luis Lamas en 1903, cinco años después de que se haya colocado la piedra fundamental, Lola Mora ya había confeccionado dos bocetos para esa obra. A partir de estos bocetos, la artista establece los vínculos que le permitirán hacerse cargo del monumento establecido por la ley nacional del Centenario. De acuerdo a lo que plantea Patricia Corsani (2002) Lola Mora se relaciona con el intendente Lamas en 1902, cuando pasa por Rosario, que quedaba a mitad del trayecto en tren entre Buenos Aires y Tucumán²⁰². Respecto a los bocetos para el

²⁰¹ Estas estrategias de Lola Mora son descriptas por sus diferentes biógrafos, en nuestro caso hemos hecho referencia al ya citado trabajo de Carlos Páez de la Torre y Celia Terán (1997), además de diversos aportes de Patricia Corsani. Por su parte, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2011) utiliza el caso de Lola Mora como ejemplificador de la estrategia de autopromoción de los artistas retomando una “leyenda” que postula que la escultora tucumana fue ganadora de concursos internacionales: “Una de las leyendas más repetidas en sus biografías hasta la saciedad son sus supuestos, y nunca debidamente documentados, triunfos en dos concursos internacionales, el primero en 1903 en el convocado para erigir el monumento a la reina Victoria en Melbourne (Australia) -lo que de ser cierto la hubiera convertido en el/la primer artista del continente en ganar un certamen importante fuera de sus confines- y el otro al año siguiente en el concurso celebrado en San Petersburgo, con motivo de la guerra de Rusia con el Japón, dedicado a Alexander I, para el cual había enviado un boceto bajo el lema *Tupac Amaru*. Según se cuenta, en ambas ocasiones, aun habiendo ganado los respectivos concursos, debió declinar su realización al verse obligada a renunciar a su nacionalidad argentina” (Gutiérrez Viñuales, 2011: 18-19). Respecto a estos mismos concursos, Páez de la Torre y Celia Terán, sostienen que para ambos concursos faltan precisiones sobre la entidad que los organiza, no se conocen nombres de jurados, ni se transcribe documentación oficial sobre fallos. Una vez planteadas estas sospechas, los autores proponen que “la gran pregunta finca, en por qué exactamente, Lola Mora no llegó a encargarse del monumento a la reina Victoria en Melbourne (1903), ni del dedicado a Alejandro I en San Petersburgo (1904), a pesar de haber ganado los concursos que los convocaban. Yendo más lejos, hasta podría conjeturarse, que en todo esto no había sino un truco de relaciones públicas: Lola Mora se presentaba a tales concursos porque, cualquier premio que obtuviera en ellos, significaba siempre una fantástica propaganda en la Argentina, país para el cual ella trabajaba exclusivamente, como vamos viendo” (Páez de la Torre y Terán; 1997: 108).

Por su parte, Gerogina Gluzman describe el modo en que se construyó el mito alrededor de Lola Mora, el modo en que los medios de comunicación daban a conocer sus triunfos en concursos que eran difícil de verificar, al mismo tiempo que destacaban su cualidad femenina. Estas características son recuperadas, en principio, por Félix Haedo en la década de 1970, quien consolida el mito y la excepción en torno a la figura de Lola Mora (Gluzman, 2014).

²⁰² De acuerdo a Páez de la Torre & Terán, existe como evidencia del paso de Lola Mora por Rosario una entrevista que le hizo un periodista del diario *La Época* (Páez de la Torre & Terán, 1997: 78).

monumento a la bandera, una primera descripción de ellos aparece en el diario *La Nación* el 26 de diciembre de 1902, donde se afirma que la “Municipalidad rosarina mandará levantar un monumento en el mismo punto donde se bendijo por primera vez la bandera de la patria” (*La Nación*, 26/12/1902, p. 5; citado en Corsani, 2008: p. 58).

Los bocetos fueron publicados por primera vez en 1903, uno en *El gladiador* y otro en la *Revista Historia*, es decir, en el mismo momento que se estaba formando la Comisión de vecinos que debía ocuparse de elegir un proyecto y gestionar un contrato para la erección del monumento²⁰³. Además, si tenemos en cuenta la fecha del artículo aparecido en *La Nación*, podemos inferir que los bocetos habían sido realizados durante el año 1902²⁰⁴.



“Lola Mora”, en: *El Gladiador*, Buenos Aires, Año II, n° 67, 13/3/1903. Citado en Corsani (2002).

²⁰³ Como vimos en el capítulo anterior, de acuerdo al inciso 3° del Art. 3° de la Ordenanza del 2 de junio de 1903 que establecía la formación de la comisión de vecinos, ésta tenía la facultad de “contratar, adquirir o premiar los trabajos artísticos para la ejecución de la obra” (Digesto Municipal de Rosario 1900-1903; 1904: 351).

²⁰⁴ A partir del aparente acuerdo entre la Municipalidad y la escultora sobre la realización del monumento sin necesidad de concurso previo, se produce el enojo del escultor Rogelio Yrurtia, “quien en una carta que le enviara a Eduardo Schiaffino, fechada en Florencia el 12 de julio de 1903, hace una dura crítica hacia ella cuando toma conocimiento que se le había asignado la realización del monumento” (Corsani, 2008: 59). Esta rispidez entre Yrurtia y Schiaffino por un lado, y Lola Mora por el otro, fue constante durante la primera década del siglo XX (Corsani, 2009), lo cual muestra la problemática relación que la escultura tucumana tuvo con sus colegas y con los principales representantes del campo artístico nacional.



C. T. I. “El monumento a la bandera – Boceto de Lola Mora”, en: *Historia. Revista bi-mensual*, Buenos Aires, Año I, tomo I, 1903, p. 248-250. Citado en Corsani (2002).

Siguiendo la descripción que realiza Oscar Félix Haedo, ambas maquetas tenían una composición idéntica, con grupos de soldados en la base, mientras que a media altura se ubicaba la figura ecuestre del general Belgrano, a quien un ángel, imagen símil a la Victoria alada o Victoria de Samotracia, le entrega la bandera de la patria. Los bocetos diferían en un solo detalle, mientras que en uno de ellos el caballo está en posición de firme, en el otro marca el paso (Corsani, 2002).

Lo que se puede observar a partir de este vínculo entre la artista y la comisión que se forma al año siguiente del que ella elaboró sus bocetos, es un ejemplo más del modo en que Lola Mora gestionaba los encargos de sus obras. Por lo que hemos podido rastrear, el otorgamiento del proyecto de monumento a la bandera, también sería parte de los “favores” que recibía Lola Mora a partir de sus importantes contactos. En el caso de la obra para Rosario, aparece en escena otro personaje influyente, no sólo a nivel político, sino también en el plano cultural e intelectual, nos referimos a Bartolomé Mitre. En este caso, se habría tratado de un diálogo epistolar entre Mitre, Lola Mora y el intendente Lamas el que determinó la elección de la escultora tucumana para que realice el monumento de Rosario (Corsani, 2002). Como mencionamos en el capítulo anterior, en estos años Mitre constituye una figura vinculada al prestigio y a la “palabra autorizada” en materia de asuntos históricos. Lola Mora también recurre a su amparo al momento de colocar la estatua de la Libertad destinada a Tucumán²⁰⁵.

²⁰⁵ Siguiendo a Páez de la Torre y Terán, la “sacrosanta opinión de Mitre” determinó que la estatua debía mirar hacia el Oriente, “porque ésa es la dirección que se le da a los monumentos cristianos” y tratándose

Retomando el epígrafe con el que comenzamos este capítulo, haremos referencia a una nota que Lola Mora deja en la casa de Bartolomé Mitre en ocasión de estar armando la fuente *Las Nereidas* en la ciudad de Buenos Aires.

Mi queridísimo y respetado General: Como le habrá dicho el sirviente fui hasta grosera en insistir ese día queriéndolo ver. Pero Ud. estaba con una comisión y no quiso dejarme pasar. Tenía razón. Ya sé que es Ud. hasta emocionado de mi suerte. (...) Ruego aún al Cielo me de fuerzas para hacerlo gozar más y más interpretando los hermosos conceptos de nuestra patria querida. Ayúdeme siempre, no se canse, Ud. sabe que le pertenezco de corazón. Me anticipo a comunicarle que el intendente Lamas, debe haberle comunicado sus ideas hacia el monumento de la bandera. Si Ud. no tiene inconveniente, puede mandar decir allí a la fuente a qué hora puedo conferenciar con Ud. general y así darme el placer de abrazarle respetuosamente. (Carta de Lola Mora a Bartolomé Mitre, sin fecha. AHMM – N°14938).

Esta elocuente nota nos permite observar algunos aspectos de la relación que mantenían. Admiración, respeto, reconocimiento... Lola Mora expresaba que él, el general Mitre, está emocionado con su suerte. Además, pide: no deje de ayudarme. Por otra parte, se ubica a ella misma, la artista, como la encargada de entender e interpretar “los conceptos de nuestra patria querida”. Sobre lo que nos interesa, la escultora se adelanta a la nota que le enviará Lamas informándole sobre el monumento a la bandera y le pide que mande a informar a alguien a la “fuente”, donde ella se encontraba trabajando, el momento en que podrá ir a verlo nuevamente. Recordemos que *Las Nereidas* se inaugura en mayo de 1903 y, efectivamente, el 06 de mayo, Lamas escribe a Bartolomé Mitre para informar sobre la situación del monumento. Respecto a esta carta, ya hemos hecho algunas referencias en el capítulo anterior, destacando el lugar privilegiado que se le otorgaba a Mitre en esta coyuntura, además de indicar allí Lamas las causas del retraso de la obra frente a un posible conflicto con Chile. En esa carta, además, se expresa lo que sigue.

[Me decidí] a escribirle la presente el hecho de afirmar la Señorita Lola Mora, en carta que me dirigió, que Ud. deseaba saber las intenciones que tengo yo respecto de este monumento y su anhelo por verlo construido cuanto antes, que es también el mío. Ahora bien, halagándome la esperanza de contar con un encuentro [...] – para así tan noble y prestigioso – y tratándose de una obra que debe ser eminentemente nacional, por cuanto ella perpetuará en el mármol la grandísima

de la Libertad, siguiendo la tradición patria, debe mirar al sol naciente de la libertad, que “corona el escudo nacional” [*El Orden*, 13/08/1904] (Páez de la Torre & Terán, 1997: 118).

[implicancias] del General Belgrano, proclamando los colores de la bandera argentina, me permito solicitar su opinión sobre el procedimiento a seguir para llevar a la práctica el monumento referido; y en como que Ud. creyera necesario para obtener el concurso de las provincias, la designación de una Comisión Central compuesta de hombres prestigiosos y de representación nacional radicados en esa capital, desde ya puede asegurarse que con su nombre al frente el éxito coronará la obra. A nadie más que Ud. corresponde Señor General esa iniciativa, tanto por su actuación pública de más de medio siglo como por haber sido el historiador de Belgrano. El sitio donde está colocada la piedra es una plaza sobre el Río Paraná (...) Con la respetuosa admiración que le profeso, le envío mis votos por su salud y bienestar, suscribiéndome compatriota y amigo. (Carta de Luis Lamas a Bartolomé Mitre, 06 de mayo de 1903. AHMM – N°14637).

Por esta nota sabemos que también en el caso de Lamas, había sido la propia Lola Mora la que se había comunicado con él para que le escriba a Mitre. Tanto en la nota de la escultora como en la del Intendente rosarino, Mitre funciona como el garante de la legitimidad respecto a lo que va a hacerse: formarse una comisión, pedir colaboración a las provincias, construir la obra. Por otra parte, Mitre es la garantía política e histórica de la obra, ya que se trata del historiador de Belgrano.

Estos mecanismos de la artista, caracterizados por el tráfico de influencias y la gestión particular de los encargos, generó finalmente que ella fuera la elegida para realizar el monumento a la bandera. Como mencionamos más arriba, esta asignación de obras de arte público, sin mecanismos más aceptados por el campo artístico del momento, como los concursos, generó ciertas reticencias de sus colegas. En general, daba la sensación que Lola Mora se anticipaba a la información que podían publicar los medios gráficos o que recibía “algún dato extraoficial” sobre las esculturas que eran requeridas. (Corsani; 2001). De este modo, la relación entre Lola Mora y el monumento a la bandera, no nace directamente con la firma del contrato en 1909 con la Comisión Nacional del Centenario, sino que se remonta hacia los años 1902 y 1903.

No sabemos demasiado lo que sucedió entre estos primeros contactos y el contrato de 1909, excepto que comenzó una recaudación de fondos que fueron luego asignados a la Comisión Nacional del Centenario²⁰⁶. De acuerdo a lo que se plantea en la *Memoria* de la Comisión en la sección de *Estatuas y monumentos*, la designación de Lola Mora para

²⁰⁶ En el capítulo anterior se detalla la cuestión de los fondos recaudados por la Comisión formada en 1903: recibió \$68.500, (ver nota al pie N° 130).

el monumento a la bandera se debe a ese vínculo que la artista había establecido con la comisión de Rosario.

esta artista había hecho estudios sobre ese tema desde que una Comisión vecinal de aquella localidad promovió trabajos en el sentido de una subscripción a estos efectos, estudios que merecieron la aprobación de aquella junta (*Memoria*; 1910: 35).

Antes de adentrarnos en los pormenores de los conflictos que comienzan en 1909 y terminan con la rescisión del contrato en 1925, cabe establecer algunas pautas generales a tener en cuenta para la lectura. Este monumento a cargo de Lola Mora estará marcado por la conflictividad en diferentes aspectos: el retraso en el pago de las cuotas – lo cual serviría de argumento para el consiguiente retraso del envío de las piezas –, las críticas a la calidad artística de la propuesta de la escultora tucumana, el abandono institucional de la obra inconclusa y la expresión de rencores de una modesta comisión de bellas artes local.

Ateniéndonos a lo que establecía el contrato, el monumento debía estar concluido para 1911, sin embargo desde 1912, y luego de 1914, cuando la Comisión Nacional del Centenario había cedido su lugar al Ministerio de Obras Públicas (MOP), continuaban los problemas respecto al pago de las últimas dos cuotas del monto estipulado. De acuerdo al contrato, a Lola Mora había que pagarle 152mil pesos moneda nacional en cinco cuotas iguales: la primera en el acto de la firma del contrato; la segunda una vez aprobados los modelos definitivos en yeso en tamaño de ejecución; la tercera al aprobarse los modelos de las demás obras escultóricas en tamaño de ejecución; la cuarta al terminarse la fundición de bronce y la ejecución en mármol; y la quinta luego de recibir el monumento y colocarlo en el sitio elegido. Como veremos, esta secuencia no fue respetada y, de hecho, en diferentes momentos existirán pedidos de rescisión, inclusive cuando todavía estaba a cargo la Comisión Nacional del Centenario. El 01 de julio de 1912 hay un primer pedido de rescisión luego del fracaso de una evaluación a cargo de Monteverde y el rechazo por parte de Lola Mora de una nueva evaluación. Seguidamente, en 1913 surgen nuevos conflictos y en 1919 nuevamente se pide la rescisión del contrato por los incumplimientos por parte de Lola Mora.

Pensando en el plazo establecido para 1911, si bien todas las fechas de finalización de las obras proyectadas para el Centenario fueron superadas, este es el único caso que excede la década de 1910. Además, casi todas las obras fueron realizadas en el exterior y armadas en el lugar designado, así que el traslado del monumento desde Italia no parece ser un

argumento fuerte en el sentido del retraso de su finalización²⁰⁷. Los principales problemas, como detallaremos a continuación, tuvieron que ver con el contrato de operarios por parte de la artista para realizar la ejecución en Italia, ya que en muchos casos no estuvo en condiciones de pagar lo prometido porque no llegaban las cuotas pactadas en el contrato, generándose, de este modo, un círculo vicioso.

Las dos primeras cuotas, que correspondían a la presentación de la maquette y la realización de los modelos en yeso, fueron pagadas -aunque con algunos entredichos²⁰⁸- por el Ministro Argentino en Roma, Dr. Portela, quien fuera comisionado por la Comisión del Centenario. Para la tercera cuota, el Dr. Portela consideró necesario revisar en detalle la calidad artística, ya que “achacaba al trabajo falta de unidad estética, de palpitación de arte en sus detalles y soltura de la forma” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70). En consecuencia, una vez que la Comisión del Centenario aceptó esta sugerencia, el Ministro designó a Leo Gangeri, Dulio Gambelotti y Arturo Dazzi²⁰⁹ para revisar los avances de la obra. De

²⁰⁷ En el contrato con Moretti y Brizzolara para el monumento a la Revolución se mencionaba una cláusula sobre el envío de las obras desde Europa. En el contrato de los belgas encargados del monumento a los Dos Congresos, también se preveía en el Art. 12 “la inspección de los trabajos que se realicen en Bélgica” (*Memoria*; 1911: 149). Respecto a las nacionalidades de los artistas y arquitectos convocados para la realización de los monumentos, cabe destacar que sólo fueron argentinos, Lola Mora y Lucio Correa Morales, encargado de la obra del Deán Funes en Córdoba. Resulta interesante que en las “Crónicas del Centenario” que aparecieron en la revista *Atlántida* a las que ya hemos hecho referencia, se dediquen dos páginas a destacar la trayectoria de Lucio Correa Morales (1911; pp. 88-92). Sin embargo, cuando David Peña realiza la crítica del proyecto de Lola Mora, no resulta necesario esta aclaración, lo cual demuestra que la escultora tucumana ya estaba instalada en el incipiente campo artístico nacional. En el caso del monumento a la bandera, Lola Mora contaba con talleres en diferentes lugares de Italia. Mientras que su domicilio estaba establecido en Roma, contaba además con talleres menores en Pietrasanta y Carrara.

²⁰⁸ Para evaluar el pago de la segunda cuota, el Ministro Portela delegó la revisión de la realización de los modelos en yeso al escultor italiano Leo Gangeri, quien informó que “lo hecho correspondía al contrato”. Sin embargo, cotejando las fotografías enviadas desde Roma, los miembros de la Comisión del Centenario pidieron que esto se revise, observando diferencias respecto a lo presentado por Lola Mora al momento del contrato. El Ministro mandó nuevamente a Gangeri, quien insistió en las conclusiones ya presentadas, argumentando que “no habiendo éste hallado en dicho trabajo sinó algunas alteraciones de detalle, que a su juicio no ultrapasaban la libertad del artista, se ratificó el primer informe” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 69). Teniendo en cuenta que el telegrama de la Comisión Nacional del Centenario fue enviado el 5 de abril de 1911, el pago de la segunda cuota se concretó durante el mismo año.

²⁰⁹ Estos tres artistas son destacados por Gutiérrez Viñuales como exponentes de la presencia de Carrara - como ciudad y como material privilegiado en los monumentos- en Latinoamérica. El más destacado de los tres es Arturo Dazzi, no tanto por lo que había logrado para 1911, sino por lo que logrará después. Este artista se había formado en la Academia de Carrara entre 1892 y 1899, y fue ganando prestigio en Italia (en especial en Roma) durante las primeras décadas del XX. De su presencia en Latinoamérica hay que destacar su participación en el proyecto del Paseo de los Próceres en Caracas entre los años 1955 y 1957, el monumento al Marchese Cisneros y el monumento al Milite Ignoto dell’Indipendenza (ambos en Cuba). Su contacto con el continente se dio, además, desde otras perspectivas, en tanto fueron discípulos suyos dos de los más prestigiosos escultores del Brasil, el anconés Galileo Emendábili, y el brasileño Víctor Brecheret, formado en Roma junto a Dazzi entre 1913 y 1919, y considerado el más notable escultor del Modernismo brasileño (Gutiérrez Viñuales; 2007b).

acuerdo a lo que expusieron estos artistas, la ejecución carecía de la decoración y las cualidades de la composición y las líneas que presentaba el boceto, por lo que estimaban “que ni la escultura ni el modelado eran tales como los requeridos por la grandiosidad del Monumento y la ubicación preferente asignada al mismo” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70).

La Comisión del Centenario pide a Portela que transmita las objeciones a Lola Mora, quien no las acepta, “acogiéndose a la cláusula 9 del contrato, o sea al arbitraje”²¹⁰, para el cual es designado Davide Calandra²¹¹. El fallecimiento de uno de los miembros de la Comisión del Centenario que había sido designado para viajar a Europa y presenciar el arbitraje, hizo que la cuestión se demore y que la Comisión abandone sus funciones dejando su lugar a la Dirección General de Arquitectura (DGA) dependiente del Ministerio de Obras Públicas (MOP)²¹².

Luego de estos inconvenientes, la DGA le encarga al Dr. Portela que acuerde con Lola Mora un nuevo arbitraje, para el cual se designará a Giulio Monteverde, el maestro y mentor de la artista, “para que informara acerca de si los modelos originales de las obras escultóricas del monumento se encontraban en tamaño de ejecución y estaban ejecutados de acuerdo con las leyes del arte”. Sin embargo, de acuerdo a la versión del MOP, “el escultor mencionado eludió, en su informe, la respuesta a lo fundamental” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Buenos Aires, abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70).

En este contexto, la DGA recomienda otro arbitraje, proponiendo un artista de “bien aquilatada fama artística para mejorar lo hecho”, pero ante la insistencia del reclamo de la tercera cuota por parte de Lola Mora, el 1º de julio de 1912 se recomienda por primera vez la rescisión del contrato. Los argumentos esgrimidos por la DGA se centraban principalmente en las reacciones negativas de la artista frente a las evaluaciones, hecho que lamentaban ya que “hubiera sido de desear el éxito de una artista nacional en la ejecución del monumento”. Sosteniendo, además, que la calidad artística de la obra todavía en proceso no alcanzaba a sintetizar el alma nacional, la DGA proponía que “se debe eludir toda posibilidad de fracaso (...) y recurrir a un nuevo artista, de cimentada

²¹⁰ Esta cláusula establecía que todo malentendido respecto al contrato debe resolverse mediante un arbitraje, a cargo de una persona idónea.

²¹¹ Artista italiano conocido en Argentina por ser uno de los autores del monumento a Mitre, inaugurado recién en 1927.

²¹² Todos los asuntos “escultóricos y arquitectónicos” que habían quedado pendientes de los festejos del Centenario pasaron a cargo de la DGA (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70).

fama” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 71).

Más allá de la contundencia con que la DGA pedía la exclusión de Lola Mora de la obra del monumento a la bandera, el expediente vuelve a la misma dirección para que acuerde con la artista la redacción de un compromiso arbitral con la intención de zanjar la cuestión. En consecuencia, el 13 de octubre de 1913 se llega a un acuerdo²¹³ entre la DGA y Lola Mora en el que se establecen una serie de puntos que serán sometidos a arbitraje:

si los definitivos en yeso en tamaños de ejecución, de los grupos y altos relieves (...) hallábanse ejecutados y si respondían satisfactoriamente (...) al desarrollo que correspondía al tema del monumento y, en particular, a los detalles respectivos del boceto aprobado²¹⁴; [y] si los trabajos realizados por la señora Lola Mora de Hernández para la erección del Monumento a la Bandera correspondían a los modelos definitivos en yeso, tamaño de ejecución de las esculturas del Monumento y si se hallaban ejecutados en armonía con el boceto, y su escultura y modelado eran los que correspondían a la grandiosidad y a los fines del Monumento a que eran destinados (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 71-72).

Si bien el compromiso arbitral tenía una redacción amena y expresaba buena voluntad de las partes para solucionar los problemas que se habían presentado, incorporaba la posibilidad de rescindir el contrato con la escultora si “la obra se apartase en conjunto de las condiciones” del mismo y “de las reglas del arte a que este se refiere (...) sin cargo de indemnización ni intereses” (*Compromiso arbitral entre Lola Mora y la DGA*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1913, en: *Documentos...*; 1928:74).

A continuación, Héctor Ferrari²¹⁵ acepta el cargo de árbitro y firma su laudo con fecha del 21 de enero de 1914. De acuerdo a la Memoria del MOP de abril de 1915, los aspectos destacados por Ferrari fueron los siguientes

²¹³ Este compromiso se aprueba por Decreto el 4 de noviembre de 1913.

²¹⁴ En el compromiso arbitral se especificaba que “el árbitro juzgará únicamente por los trabajos realizados por la escultora y bajo concepto alguno por reproducciones fotográficas de dichos trabajos” (*Compromiso arbitral entre Lola Mora y la DGA*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1913, en: *Documentos...*; 1928: 73).

²¹⁵ El Profesor Ferrari nació en Roma en una familia de artistas y fue considerado uno de los miembros del renacimiento artístico en el estado laico nacido después de la Unificación de Italia. Durante un tiempo largo, fue profesor en la Academia de San Lucas y diputado en el Parlamento italiano. En el compromiso arbitral firmado el 13 de octubre de 1913, es presentado como “Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes del Reino de Italia y Presidente del Consejo Superior de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública del mismo Estado” (*Compromiso arbitral entre Lola Mora y la DGA*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1913, en: *Documentos...*; 1928: 72-73).

que los modelos definitivos de la parte escultórica del Monumento a la Bandera, es decir, grupos, estatuas, altos y bajos relieves, estaban terminados en yeso, en tamaño de ejecución; que correspondían exactamente en el conjunto y en los detalles, el boceto aprobado, salvo leves alteraciones que en su concepto mejoraban el significado, la masa y el claroscuro; que correspondían, también, en forma satisfactoria, desde el punto de vista artístico, al valor artístico del boceto aprobado; que algunos modelos en yeso se encontraban ya trasladados al mármol, casi terminados, unos, e iniciada la operación, en otros, correspondiendo por completo a sus modelos en yeso; que respecto del modelado, estaban en armonía con el boceto y con las leyes del arte (...); que, en conjunto, eran satisfactorios, revelándose en algunos modelos un gran vigor plástico y una facilidad de modelado de carácter decorativo; que, sin embargo, sería deseable una mayor corrección de dibujo en algunas figuras, especialmente en la parte superior de la estatua de “La Patria” que por haberse roto en el transporte de Roma a Carrara, no fue bien reparada, y el bajo relieve “La Declamación del Himno Nacional” cuyo dibujo y ejecución dejaba que desear (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 72).

Evidentemente esta es una simplificación de lo que expresó en el laudo el Profesor Ferrari, donde se permitió opiniones más personales, principalmente en lo que se refería al poder que el artista tiene sobre la ejecución de su obra

Del minucioso examen practicado en diversas ocasiones de cada uno de los expresados asuntos (...) comparando todo con las fotografías del boceto aprobado, la autora se ajustó estrictamente a dicho boceto; puesto que, exceptuando el Cóndor colocado a los pies de la estatua La Fama, de un jinete agregado al grupo de la caballería, y de un niño en brazos de una mujer en el grupo del pueblo que asiste a la bendición de la Bandera, entre las muchas esculturas del monumento, no observé otras alteraciones o modificaciones dignas de apuntarse, es más, *se ajustó con demasiado escrúpulo al boceto, porque el artista en la ejecución de su obra no puede menos de sentir el absoluto deseo de mejorarla; por consecuencia, deberá dársele la libertad de aportar las variaciones que crea conveniente, salvo si se*

En 1887, creó una estatua de Ovidio para la ciudad de Constanza, Rumania y esta estatua se ha duplicado en 1925 para Sulmona, ciudad natal del poeta. Otra de sus obras importantes es la estatua bronce de Giuseppe Garibaldi, creada en 1892, situada en Pisa en la plaza con el mismo nombre.

desea, obtener más tarde la sanción (Laudo arbitral del escultor Ferrari, en: Documentos...; 1928: 76. Las cursivas son nuestras).

Teniendo en cuenta lo que hemos destacado en el párrafo citado, Ferrari definía claramente que cada artista debería tener la libertad de “mejorar” su obra durante la ejecución, más allá del boceto a partir del cual haya sido aprobada la firma de un contrato. Más interesante todavía es la advertencia final de que esta libertad no debe transformarse en una trampa hacia el artista, ya que luego se podría “obtener la sanción”. Más allá de estas observaciones, el resultado del laudo se aprueba por Decreto del PEN el 20 de marzo de 1914, y en virtud de su resultado se decide pagar la tercera cuota.

Una vez concluida la cuestión de la tercera cuota, comienza un largo camino hacia la siguiente. A partir del informe presentado por la DGA al MOP en 1914²¹⁶, luego de realizarse una inspección en Europa, podemos conocer parte de los avances que se habían realizado para este entonces. Inclusive, se llegan a detallar las esculturas realizadas en mármol, en yeso y las que ya fueron expedidas en los tres talleres que Lola Mora tenía en Italia²¹⁷(Pietrasanta, Carrara y Roma)²¹⁸. De este modo, se destaca que

en Carrara están terminados en mármol y listos para expedirse: tres soldados de la infantería del grupo izquierdo y delantero y la estatua de la Patria, debiendo hacer notar con respecto a esta última que la barra que aparece en la fotografía uniendo el brazo y la cabeza, constituye un sostén provisional para evitar la rotura del brazo izquierdo (*Informe de la DGA presentado al MOP*, 24 de julio de 1914, p. 5, AGN).

Respecto a todas las piezas que están indicadas como terminadas, se aclara que los retoques finales serán realizados por la escultora en el lugar de emplazamiento, ya que se contempla que pueden sufrir alguna alteración en el viaje.

²¹⁶ Ministerio de Obras Públicas (MOP): Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: Dirección General de Arquitectura (DGA), 1914. EXTRACTO: El informe producido por el Sr. Jefe de la Oficina Técnica en Europa referente al estado de ejecución del Monumento a la Bandera. [AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea].

²¹⁷ En el primer párrafo del informe fechado en Bruselas el 24 de julio de 1914, puede percibirse la insistencia con que habían sido requeridos esos informes desde la DGA en Buenos Aires: “Cumpliendo con la misión que se sirvió encargarme por carta del 19 de mayo y telegrama del 18 de junio ppdos, de informar urgentemente sobre el estado en que se encuentra el Monumento a la Bandera, a cargo de la Sra. Artista Lola Mora de Hernández, me es grato confirmar el telegrama que, desde Roma, dirigí al Sr. Director General con fecha 16 del corriente, como sigue: Escultura monumento bandera algo más de la mitad hecho” (*Informe presentado por la DGA al MOP*, 24 de julio de 1914, p. 5, AGN).

²¹⁸ Carrara y Pietrasanta significaban para esta época una especie de garantía de calidad artística, tanto por los escultores surgidos en esas ciudades, como por los materiales que se proveían en sus canteras (Gutiérrez Viñuales; 2007b).



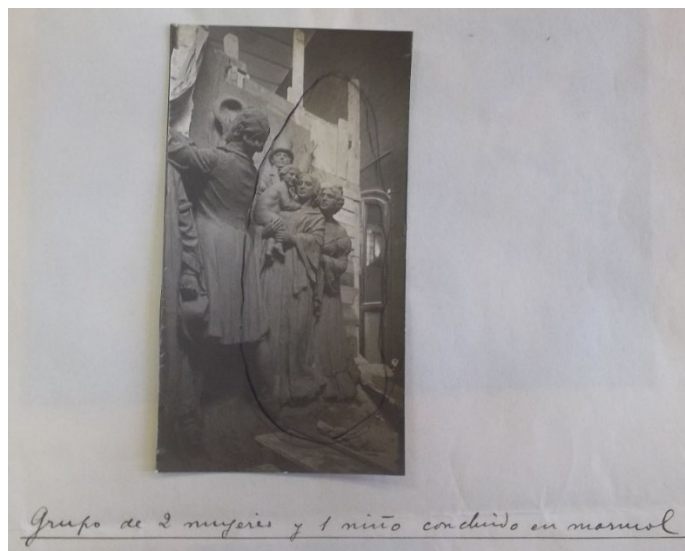
Informe de la DGA al MOP, p. 1 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 2 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 2 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 3 [AGN]



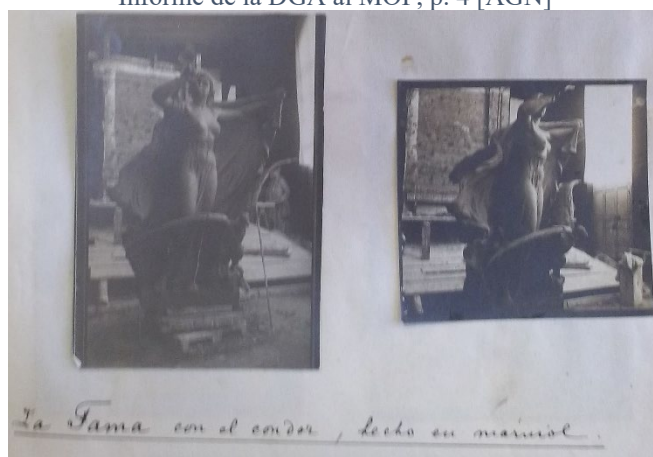
Informe de la DGA al MOP, p. 3 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 4 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 4 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 1 [AGN]

Sobre las esculturas inconclusas, “el Oficial a caballo del frente posterior detrás de Dorrego, un trompa de la artillería, un pedazo del bajo relieve de la artillería y el grupo de gauchos”, todos proyectados en Pietrasanta, se aclara que “la artista manifiesta que todo este trabajo puede estar concluido en un término de dos meses” (*Informe de la DGA presentado al MOP*, 24 de julio de 1914, p. 6, AGN).

Además, faltaban “el trompa de caballería del costado derecho y el gran cañón con el otro soldado a su pie en el costado izquierdo”, proyectados para ser ejecutados en el taller de Roma. Sobre estas piezas se aclara que para “su ejecución se encuentran ya en el taller los blocks de mármol necesarios” (*Informe de la DGA presentado al MOP*, 24 de julio de

1914, p. 6, AGN). Finalmente, para julio de 1914 ya existe un grupo de piezas que fueron expedidas desde Génova²¹⁹.

En relación a las incongruencias con el contrato firmado en 1909, lo único que se menciona son los materiales utilizados por la escultora

El contrato que se ha servido remitirme el Sr. Director menciona que la figura alegórica que corona el monumento será de mármol blanco, las demás de bronce y la parte arquitectónica de granito, mientras que todo el trabajo está ejecutado en mármol cosa que, según la Sra. de Hernández, le ha sido permitido por esa Dirección (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 7, AGN).

Se permite no opinar sobre la faz artística ya que no es “especialista en la materia” y, además, es difícil hacerse una idea del producto final “dado que los diversos componentes de la obra se hallan diseminados en sitios enteramente faltos de perspectiva”. Finalmente, se argumenta que “existe ya el informe del escultor Prof. Ettore Ferrari que se ha especializado a este respecto señalando desde un punto de vista esencialmente artístico los defectos que a su juicio deberían ser corregidos” (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 7, AGN).

con referencia a la maquette de la Patria que había sufrido un accidente, me manifestó la escultora que ha vuelto a modelarla de acuerdo a las observaciones del citado profesor (...) Por lo que concierne a la declamación del Himno Nacional, trabajo efectuado en bajo relieve y que también ha sido observado por dicho señor, creo que efectivamente adolece de ciertas deficiencias de dibujo y perspectiva, pero la artista me observó que aún debía estudiarlo y retocarlo (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 7, AGN).

Luego de este informe enviado desde Europa, en el mismo expediente del MOP (Expediente nº 9027, letra M. Iniciador: DGA, 1914) se suceden toda una serie de comunicaciones que evidencian los problemas en el traslado de las obras debido a las deudas adquiridas por la escultora en Roma²²⁰.

²¹⁹ “Por intermedio de la Agencia del Sr. Inocente Mangili en Génova se han expedido ya para esa con fecha [3 o 4] cte., el ángel que corona el monumento desplegando la bandera, la estatua ecuestre de Dorrego acompañado por la Victoria y dos de los ángulos de la base destinados a sostener los grupos esquineros” (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 6, AGN).

²²⁰ El 16 de septiembre de 1914 se envía un telegrama cifrado al Sr. Ministro en Italia y Suiza, pidiendo que se “Informe cuál sería la suma necesaria para rescatar poder de los acreedores monumento a la bandera de Lola Mora y traslación a Buenos Aire” (p.11). El 22 de septiembre responde Portela que “para pagar los acreedores y la traslación del monumento a la bandera se necesitan 287,496 liras según documentos presentados por la misma Lola Mora”. El 30 de septiembre Portela insiste que “Lola Mora suplica se le anticipen 10.000 francos para atender urgentes obligaciones en camino ejecución judicial”. Luego de estas “súplicas”, el 24 de noviembre de 1914 Portela comunica al Ministerio del Exterior que han sido expedidos

A comienzos de 1915, se informa nuevamente desde Italia los avances de la obra, enfatizando una vez más los problemas económicos que tenía que enfrentar la artista para poder costear los materiales y los obreros contratados. Por otra parte, también aparecen las recriminaciones artísticas, cada vez más enfáticas desde el laudo arbitral firmado por Ferrari. En esta oportunidad el encargado de la revisión será Schlatter, quien recalca hacia febrero de 1915 que desde su última visita en diciembre del año anterior, no ha habido avances notorios, seguramente “debido a las grandes dificultades monetarias en que dice encontrarse la artista”. En este sentido, agrega lo que sigue:

cuyos [operarios], como he podido presenciarlo, la asedian para que les abone lo que les debe (...) La artista se ve así obligada a proseguir sola o casi sola su obra, lo que en estas condiciones no puede naturalmente avanzar rápidamente, teniendo ella que perder su tiempo en los trabajos preparativos de la piedra.²²¹

En este informe también se discriminan los avances en cada uno de los talleres que Lola Mora tenía en Italia.

En Roma, donde vive la artista, es que se notaron mayores progresos en la obra. Así están concluidas las figuras siguientes: el soldado de artillería que enciende la mecha el (...) que dispara el cañón, el paisano grande, las dos medias figuras de los cañones (...) tres bajorrelieves del fondo del basamento correspondientes a las partes de artillería, caballería e Infantería (...) [En Pietrasanta] las figuras que representan al Obispo, (...) y los gauchos han sido desbastados los mármoles y se ha principiado a marcar los puntos principales de referencia para el escultor. [Respecto a estos retrasos] la artista manifiesta que teniendo dinero (...) podrá hacer la expedición de las piezas que quedaron (...) es indudable que haciéndose ayudar por más operarios podrá activar los trabajos.²²²

51 bultos con destino a Rosario y expresa que Lola Mora “solicita el anticipo de 15.000 liras para preparar última remesa”. Finalmente en un telegrama enviado desde Florencia a Buenos Aires el 9 de diciembre de 1914 en el cual, a partir de la traducción que figura en el Expediente, puede leerse que se enviarán 80 baúles con 11 piezas que serán terminadas urgentemente por la artista en diciembre (Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, 1914, p. 11- 14. AGN).

Con la noticia de existencia de los bultos en la Aduana de Rosario, el Intendente de la ciudad designó, mediante un decreto, a la comisión que se encargaría de gestionar la entrega de los bultos, anticipando que luego se designaría una nueva comisión para la colocación e inauguración del monumento. (24 de junio de 1915, Digesto Municipal de Rosario 1914/1915/1916, p. 473. Consultado en el Centro de Información y Bibliografía sobre asuntos y Legislación Municipales).

²²¹ Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, año 1914. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 16.

²²² Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, año 1914. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 16.

Luego de esta descripción detallada de los avances, se ocupa de la crítica artística de lo producido por Lola Mora.

no me creo suficientemente competente para juzgarlo, además de que es sumamente difícil formarse de como armonizarían entre sí las diferentes figuras (...) de lo que he podido notar hasta ahora y a pesar del informe del Prof. Ferrari, tengo la impresión que si bien la artista hace lo posible para ejecutar bien la obra y no repara en el gasto del material empleando [bloques] de mármol enormes y valiosos, cuando hubiera podido dividir sus grupos en piezas más pequeñas y, por lo tanto menos costosas, la obra no tendrá la vida y la fuerza y las figuras carecerán de la expresión que a mi juicio requiere un monumento de esa índole. Temo, por lo tanto, que él resulte algo banal y convencional y que reflejando posiblemente el esfuerzo de nuestro arte naciente no sea todavía comparable con las obras de indiscutible valor artístico, pero no veo cómo se puede subsanar esto desde que la maquette así como los detalles correspondientes han sido aprobados.²²³

Resulta interesante que al comenzar la crítica, el firmante del informe se disculpa por su poca formación para realizarlo, para luego destacar que a pesar de los esfuerzos de ella, los resultados serán pobres y la obra no tendrá la vida necesaria para este tipo de monumentos. Por otra parte, una vez más la crítica a la calidad artística es a partir del espejo de otro arte, que no es el nuestro que aún está naciendo, un arte que sí tiene indiscutible valor. Finalmente, se muestra un fuerte rasgo de decepción al pensar que como sea, todo esto no va a poder solucionarse porque la maquette ya había sido aprobada con estos problemas.

Siguiendo la cronología de lo que aparece en los expedientes de la DGA, nos tenemos que trasladar hacia el año 1916, momento en que se registran una serie de comunicaciones cruzadas cuya tema central son las deudas adquiridas por Lola Mora y, además, el incumplimiento por parte de la artista en la finalización de las esculturas²²⁴. Evidentemente, los dos problemas se encuentran relacionados, como se había observado

²²³ Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, año 1914. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. PP. 16 y 17.

²²⁴ En junio y octubre de 1916 la Municipalidad de Rosario autorizó dos pagos para Lola Mora; el primero de 6.400 pesos m/n para pagar los mármoles de Carrara y el segundo de 1900 pesos m/n para “pequeños gastos”. En ambos casos, se aclaraba que el dinero debía devolverlo la escultor una vez que recibiera los pagos correspondientes del Gobierno Nacional (decretos n°89 y n°252, Digesto Municipal de Rosario, años 1914/1915/1916. Consultado en el Centro de Información y Bibliografía sobre Asuntos y Legislación Municipales). Esto muestra dos cosas, por un lado, que Lola Mora gestionó de manera directa recursos a la Municipalidad de Rosario y, por otro, que esta institución entendía que la responsabilidad del dinero le correspondía al Gobierno Nacional.

en los informes que se enviaron desde Italia durante el 1915. De todos modos, en julio de 1916 el Presidente de la Nación firma un decreto autorizando el pago de la cuarta cuota, teniendo en cuenta que la recurrente se obliga a concluir el trabajo dentro del importe estipulado y que el medio propuesto solucionará los obstáculos que se han presentado para terminar este asunto mediante la intervención del Señor Ministro Argentino.²²⁵

Sin embargo, en el mismo expediente se exhiben una serie de notas sobre las deudas que Lola Mora había adquirido con la casa expendedora de mármoles “Limiti e hijo”²²⁶ y, en consecuencia, el 18 de noviembre la DGA elabora un informe sobre la imposibilidad de pagar la cuarta cuota. Los argumentos principales tienen que ver con que no se ha podido comprobar si la artista ha seguido lo expresado por la DGA en la voz del Ing. Schlatter, ya que él se encuentra impedido de hacer la revisión correspondiente porque parte de las “esculturas y piezas han sido enviadas a Rosario”

La constatación de las piezas del monumento remitidas a Rosario que se ha tratado de hacer por medio de fotografías ha resultado inútil, pues esas piezas se encuentran embaladas en cajones de madera. (...) Lo que correspondería hacer (...) es comisionar a un empleado para que se traslade a Rosario y en unión de la escultora Lola Mora, determinar con exactitud el contenido de los cajones, con piezas para el monumento, que se encuentran en aquella ciudad y luego remitir la lista que así se obtenga al Sr. Ing. Schlatter, con la cual este podrá determinar si corresponde el pago de la 4ª cuota, e informar al Sr. Ministro Argentino en Italia, en cuyo poder obra el importe de dicha cuota para que este haga efectivo el pago.²²⁷

Por un informe del 21 noviembre firmado por el Director General de Arquitectura, León Wells, siempre de 1916, sabemos que la cuestión central que seguía impidiendo, por un

²²⁵ Decreto del Presidente de la Nación autorizando el pago de la cuarta cuota, 27 de julio de 1916. MOP, DGA: Exp. N°608, letra M, 1916. EXTRACTO. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea, p. 20.

²²⁶ El 29 de septiembre Schlatter envía una comunicación a la DGA evaluando el cumplimiento del contrato por parte de Lola Mora. Allí explica que Limiti & Hijos se han comunicado con él porque hace 16 meses que no tienen noticias de la escultora. El 5 de octubre Schlatter se dirige nuevamente al Director General de Arquitectura, León E. Wells, haciendo referencia a una nota del 18 de septiembre, y proponiendo a ésta como la continuación de aquella, dice que se adjunta un informe de Limiti & Hijos del 24 de septiembre de 1916. (MOP, DGA: Exp. N°608, letra M, 1916. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea).

²²⁷ Documento de la DGA sobre la imposibilidad de pagar la cuarta cuota. Expediente 9509/M/1916. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 21

lado, la terminación de la obra y, por otro, el pago de la cuarta cuota, era la deuda que la escultora había adquirido con “Limiti e Hijo”. En definitiva, la empresa expendedora de los mármoles no va a colaborar excepto que se le pague lo que le debe Lola Mora desde hace más de un año²²⁸. Luego de estas cuestiones alrededor del pago de los marmoleros, el 21 de diciembre de 1916, desde la DGA se formula un informe a partir del cual se decide pagar la cuarta cuota a Lola Mora²²⁹ temiendo un posible embargo que generaría la pérdida de lo producido hasta entonces. En este último y definitivo informe en relación a la cuarta cuota, se recuperan parte de los argumentos que habían sido expresados hasta entonces, y se muestra buena predisposición al pago restante, ya que todavía no se ha podido realizar la inspección a la que hiciéramos referencia.

Considerando que si bien no ha sido posible proceder a una nueva inspección de los trabajos ejecutados, existen constancias en expedientes relativos a este contrato de que parte del material ha sido ya traído a Rosario de Santa Fe y que el resto si no estuviera terminado en su totalidad, lo está ya en gran parte. (...) Que en estas condiciones, si bien quizá pudiera faltar la terminación de algún trozo de mármol, con lo que no se llenaría en forma absoluta la condición establecida en el contrato para el abono de la 4ª cuota, ello no es óbice para hacerlo como excepción, dado en primer término lo establecido en el art. 11 citado del convenio de arbitraje de que la ejecución del monumento se terminará y vigilará en el país, y después en vista de las dificultades financieras en que se encuentra la artista, que si bien no interesa directamente al Gobierno, este debe contemplarlas ya por

²²⁸ En este informe, se recupera la cronología descripta por Schlatter respecto al incumplimiento del contrato que Lola Mora había firmado Limiti e Hijo para que terminaran la obra del monumento a la bandera. Indicando que “según se desprende del informe de Septiembre 29 ppdo. del Señor Schlatter, las obras expresadas están a punto de conclusión, pero oponiéndose la Empresa aludida a dar cima sino se la se le efectúan los pagos convenidos con la escultora Lola Mora de Hernández” (Informe sobre la posibilidad del pago de la 4ª cuota. Firmado León Walls. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 22).

²²⁹ Antes de aprobarse el pago de la cuarta cuota, el 27 de noviembre se produce una nueva comunicación, esta vez por un nuevo personaje, Miguel A. Crawford, quien aparece como representante de la DGA. En esta nota se transcribe una resolución del MOP del día 21 de noviembre en la que se hace referencia a una nota que la propia Lola Mora habría escrito en la que ella manifiesta “que el Sr. Ministro Argentino en Italia, a quien por decreto del 27 de julio de 1916 se autorizó a entregar la cuarta cuota del precio estipulado, necesita saber quién debe hacer la expedición de la obra embalada o si debe entregarse al Cónsul General en Génova y considerando que no existe inconveniente en hacer esa aclaración y teniendo en cuenta que es en el puerto de Génova que ha de efectuarse el embarque”. A continuación se expresa que el “Ministro de Obras Públicas resuelve: hágase saber al Ministro de Relaciones Exteriores y Culto que el envío de los cajones que contienen el Monumento a la Bandera puede hacerse por intermedio del Cónsul en Génova, lo que sería necesario comunicar al Ministro en Italia y al referido funcionario. Firmado: Torello” (Exp. 11020/M/916. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 23).

el pago que se ha efectuado de las tres cuotas anteriores debe velar porque aquellas se salven a fin de evitar un embargo que pudiera trabarse sobre la parte del monumento existente en Italia. (...) [El MOP resuelve]: Hágase saber al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto que por las razones aducidas este Ministerio estima que corresponde autorizar telegráficamente al Señor Ministro Argentino en Italia a efectuar el abono de la cuarta cuota de que se trata, sin exigir nueva inspección técnica del material (Exp. 11972. M 1916 – Buenos Aires, diciembre 21 de 1916, en: *Documentos...*; 1928: 77-79)

Sin embargo, esta definición del pago de la cuarta cuota no agotó los inconvenientes. Luego de haberse efectuado el adelanto de la cuarta cuota a Lola Mora en enero de 1917, resurge el conflicto porque aún no habían sido enviadas las estatuas restantes que se sumarían a las que habían llegado entre 1915 y 1916. Los problemas principales se centraban en quién debía pagarle a los acreedores de la escultora, ella misma o el Gobierno Nacional. Recién en un informe de septiembre de 1919 la DGA recupera una serie de documentos elaborados desde 1915²³⁰ que le permiten formular una propuesta cuya intención principal era solucionar “este enojoso asunto” de forma “definitiva y satisfactoria” (*informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 85). De acuerdo a la propuesta de la DGA, si bien los argumentos permitirían pedir que se rescinda el contrato con la escultora tucumana²³¹, el informe propone una serie de medidas para que finalmente el monumento se concrete. De acuerdo a la DGA, la cuestión se tornaba aún más difícil de resolver porque desde 1916 no existían muestras del avance de la obra

²³⁰ Se elabora un informe en base a diferentes expedientes acumulados desde 1916, “a efecto de producir la información que establece en su dictamen el Sr. Procurador del Tesoro” (p. 79). Específicamente, se menciona el Expediente 7779-M-919, en el que el Ministerio de Relaciones Exteriores solicita los informes necesarios para poder resolver respecto al pago de un saldo de la cuarta cuota; el Expediente 6941.L.1919, por el que la Liga Patriótica Argentina filial de Rosario solicita la entrega de los cincuenta cajones depositados en la Aduana de la ciudad; Carta de los Señores Limiti e Hijo y el Expediente 8181.M.1919, “en el que la Señora Lola Mora de Hernández, manifiesta que está conforme con que se proceda al embarque de las piezas del Monumento a la Bandera que están en Europa, aprovechando el viaje del crucero Pueyrredón” (*Informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 79). Retoma además un informe de agosto de 1917, en el que se trata el incumplimiento del contrato por parte de Lola Mora.

²³¹ “La incidencia producida con motivo del pago de la cuarta cuota por intermedio de la Legación Argentina en Roma solo modifica parcialmente esta situación, pues si bien no fue entregada la suma íntegramente, el Señor Hernández ha recibido próximamente dos tercios del total. Considerando el caso del punto de vista legal, correspondería pues, proceder de acuerdo con lo dictaminado por el Sr. Procurador del Tesoro, esto es, formular el cargo correspondiente a la contratista y pasar los antecedentes al procurador fiscal para que inicie las acciones del caso, sin perjuicio de declarar rescindido el contrato por falta de cumplimiento” (*Informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 80).

mientras la Señora de Hernández declara en nota dirigida a V.E en 14 de diciembre de 1916, que el *Monumento está pasado en mármol la mitad de las piezas que lo constituyen, más o menos, está en el Rosario; las piezas restantes se encuentran en Italia, entre Pietrasanta y Génova, encajonadas y listas para ser embarcadas*, el último informe del Ingeniero Schlatter, fecha 15 de abril de 1917 (...) establece que eso no es exacto (...) y con posteridad esta Dirección General no ha tenido nuevas informaciones respecto al trabajo ejecutado en Italia por cuenta de la Sra. de Hernández pues con motivo de haber regresado al país la comisión técnica que presidía ese Ingeniero, no se ha hecho inspección alguna de ese u otros trabajos análogos en Europa (*Informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 80).

Más allá de este argumento, la conclusión es que la rescisión del contrato sería la peor solución posible, ya que se perdería todo aquello que se ha producido hasta el momento. En este sentido, luego de analizar los expedientes del año 1919, se puede inferir que la decisión del Gobierno Nacional fue hacerse cargo de la deuda adquirida por la artista en Roma y de esta manera lograr una resolución definitiva del conflicto²³². A pesar de insistir en que la intención de la DGA es solucionar este “enojoso asunto” de forma “definitiva y satisfactoria”, se aclara reiteradamente en que las faltas fueron cometidas por Lola Mora y no por el Gobierno Nacional²³³.

²³² A continuación, y a partir de un análisis del Exp. 7779-M-1919, surge la propuesta de la DGA para solucionar la cuestión: “[1º. Que la Legación Argentina en Roma] proceda al recibo bajo inventario de todas las piezas de escultura y de la parte arquitectónica del Monumento a la Bandera, ejecutadas en Italia por contratistas particulares y por cuenta de la Sra. Lola Mora de Hernández, abonando inmediatamente en ese acto a dichos contratistas el ochenta por ciento de las sumas que por sus respectivos contratos les corresponda, estableciendo al mismo tiempo que el Gobierno Argentino garante el pago del veinte por ciento restante una vez comprobado, a su arribo al país, que todas esas han sido ejecutadas de conformidad con las condiciones estipuladas en los respectivos contratos (...) [2º Que la misma Legación Argentina en Roma, por medio del Consulado en Génova proceda al embarque de todas esas piezas] abonando los gastos de embalaje, fletes, seguro, etc. consignándolas a la orden del Ministerio de Obras Públicas (...) [4º. Que si fuera necesario realizar un examen, la Legación Argentina pida a los contratistas designen quien ha de representarlos en Buenos Aires. 5º. Que la DGA proceda a inventariar y examinar todo el material depositado en Rosario. 6º. Que la DGA proceda al mismo procedimiento con las obras que arriben desde Europa] “debiendo invitar a la Señora Lola Mora de Hernández para que por sí mismo o por intermedio de representante debidamente autorizado concorra al acto a fin de dejar constancia del número y estado de las piezas recibidas y examinadas (...) 9º. Que se intime a la Señora Lola Mora de Hernández para que directamente o por intermedio de su representante en Italia, reintegre a la Legación Argentina en Roma, la suma de 44.587.50 liras que recibiera en 25 de enero de 1917, a cuenta de la cuarta cuota contractual, a fin de que dicha legación la invierta en el pago de las deudas contraídas por la contratista con motivo de trabajos ejecutados para el Monumento a la Bandera” (*Informe de la DGA*, 2 de septiembre de 1919, *Documentos...*; 1928: 82-84).

²³³ El Gobierno Argentino ha cumplido ampliamente sus compromisos, abonando las cuotas contractuales a la contratista, los acreedores de ésta reclaman el pago de 150.000 liras que ella les adeuda y declaran que no entregarán parte alguna de su trabajo si no es previamente satisfecho. Deben sufragarse además los gastos de embalaje, flete, seguros y erección del Monumento, por cuenta de aquella, y para todo ello de

Luego de este extenso informe de la DGA en el año 1919, se acuerda pagar la quinta cuota a mediados del año siguiente²³⁴, monto que le permitiría a Lola Mora cubrir las deudas adquiridas en Europa para la construcción del monumento²³⁵. Sin embargo, si bien esto se aprueba en 1920, para agosto de 1922 todavía no se había concretado este pago. En un nuevo expediente de la DGA sobre este asunto, se puede leer que se insiste en que lo importante es el traslado de todo lo producido en Italia a suelo nacional “a fin de poder de una vez por todas hacer el control de la parte ejecutada y poder así resolver (...) este enojoso asunto”²³⁶. Los entredichos se extienden hasta 1923, sin que todavía se hubiera producido el traslado de las obras restantes a la ciudad por negarse la propia Lola Mora a la entrega de “tres fragmentos de monumento a la bandera”²³⁷.

En el mismo año se conforma una nueva Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera que, a excepción de la presidencia honoraria a cargo de Macelo Torcuato de Alvear, estuvo conformada por rosarinos que comenzaron a manejar el asunto desde la ciudad y cuya cara visible fue la del Ingeniero Ramón Araya. La formación de esta comisión es la primera muestra concreta de la preocupación de los rosarinos por concluir el monumento a la bandera. Si bien hubo algunas intervenciones desde el gobierno municipal en 1916 – autorizando la erogación de una suma de dinero para que Lola Mora pudiera comenzar los trabajos de instalación de las obras que habían arribado a la ciudad el año anterior y enviando el Honorable Concejo Deliberante una nota a la DGA para que se le permita acceder a las obras que estaban en la Aduana – y en 1919 – cuando la filial Rosario de la Liga Patriótica Argentina insiste en la apertura de los cajones abandonados desde 1915-

acuerdo con el contrato, el Gobierno sólo estaría obligado a entregar la última cuota de 30.400 m/n y 23.500 liras que se adeudan en Europa por la contratista y lo que importan los demás gastos necesarios hasta la terminación definitiva del Monumento (Informe de la DGA, 2 de septiembre de 1919, *Documentos...*, 1928: 85).

²³⁴ Desde la DGA se transmite en junio de 1920 a la Dirección General de Contaduría para que extienda el pago de la quinta cuota al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto para que luego llegue a las manos de la escultora. Esta decisión es refrendada por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional con fecha 2 de octubre del mismo 1920 (Expediente 3555.M.1917 DGA, en: *Documentos...*; 1928: 85-86).

²³⁵ La quinta cuota, de acuerdo al contrato firmado en 1909, sumaba \$29.660 moneda nacional, lo que le permitía a la artista cubrir la deuda adquirida de 224.321.24 liras. Como se puede ver en las insistentes notas y telegramas que envían desde Italia a la DGA, el acreedor más importante era la Casa Limiti, a la que se le debía por mármoles 98.196 liras y por gastos de embalaje y transporte 74.667.10, pero además se les debía a la Casa Palombi e Ippoliti, a la Casa Nicoli y a la Casa G. Berring Nicoli.

²³⁶ En el mismo documento se expresa que la “solución propuesta concuerda con la que estableció [la DGA] en su informe de 2 de septiembre de 1919 y que ella resulta de la circunstancia que entonces hacía notar de que si bien la única deudora real, y la responsable directa ante esos acreedores es la Señora de Hernández, hay una promesa oficial de la garantía del Gobierno Argentino, hecha por disposición del Ministerio de Relaciones Exteriores, a los acreedores de dicha Señora” (*Expediente 15.965 DGA*, en: *Documentos...*; 1928: 87).

²³⁷ Telegrama de la Legación Argentina en Roma al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Roma 12 de julio de 1923, en: *Documentos...*; 1928: 87.

la cuestión del monumento estuvo casi circunscripta al accionar de la Comisión del Centenario primero y a la DGA/MOP después.

De acuerdo a lo que plantea el propio Araya en la compilación de documentos vinculados con la historia del monumento entre 1872 y 1928, la comisión se forma siguiendo lo requerido por el decreto del Honorable Concejo Deliberante de Rosario de junio de 1915 cuando se estaba tratando de acceder a las esculturas que Lola Mora había enviado y estaban depositadas en la Aduana de Rosario. En el segundo artículo de este decreto se establecía que “oportunamente la Intendencia designará una comisión de vecinos para que corra con los trabajos de colocación e inauguración del monumento en el sitio histórico en que se halla la piedra fundamental del mismo”²³⁸ Siguiendo la cronología propuesta por el propio Araya, una vez disuelta Comisión del Centenario, se formó en la ciudad una nueva comisión popular presidida por coronel José J. Puig, presidente de la Liga Patriótica de la sección Rosario, que hizo llegar un petitorio al Presidente Yrigoyen para que se cumpla con la ley que establecía la construcción del monumento. En el mismo período, “una delegación del Concejo Deliberante de la ciudad de Rosario, presidida por su Presidente el Dr. Fermín Lejarza visitó también con el mismo objeto a dicho presidente en ocasión de una visita que aquel hiciera a Rosario”²³⁹ (*Documentos...*; 1928: 64).

Estas versiones sobre la necesidad de concretar una comisión de vecinos locales aparecen en la primera acta del día 14 de septiembre de 1923, donde también puede leerse un indicio de la inactividad por parte de los gobiernos rosarinos de acelerar la cuestión del monumento a la bandera. En este sentido, de acuerdo a lo que argumenta el Coronel Puig cuando propone la formación de la comisión

la inestabilidad de los Intendentes Rosarinos y la rotación de los concejales era una causal de discontinuidad de los esfuerzos prolongados y concurrentes que requiere la terminación del Monumento a la Bandera (Acta N°1, en: *Documentos...*; 1928: 93)²⁴⁰.

²³⁸ Decreto del Ho. C. Deliberante, 24 de junio de 1915. *Documentos...*; 1928: 64.

²³⁹ Sobre la relevancia de Ramón Araya y Fermín Lejarza en la historia del monumento a la bandera, nos ocuparemos en los capítulos que siguen.

²⁴⁰ Durante toda la década del '10 y la siguiente la ciudad se verá condicionada por la inestabilidad política y la falta de acuerdos entre los concejales y los intendentes. Juan Álvarez propone como hipótesis que esta situación fue producto del sufragio libre, lo cual generó mayor inestabilidad en el gobierno municipal. Para ilustrar esta situación, Juan Álvarez destaca que entre junio de 1912 y abril de 1913 tuvo la ciudad tres intendentes, “nombrados cual de costumbre desde Santa Fe”, y desde esa fecha hasta 1921 iba a tener otros nueve (Álvarez, 1998: 466). Si nos enfocamos en el período que va de 1915, año en que llega parte del monumento a la bandera a la Aduana de Rosario, hasta 1925, año en el que se rescinde el contrato con Lola Mora, se sucedieron diecinueve mandatos de Intendentes en la ciudad. De acuerdo al análisis de Diego Roldán, esta inestabilidad en el gobierno de la ciudad, principalmente desde la década de 1920, se debía a

En la reunión siguiente, siguiendo las palabras del Presidente designado, Ing. Ramón Araya, la Comisión se presenta como una oportunidad de terminar con lo discontinuo y desarticulado del accionar por parte de los organismos nacionales y municipales. Un año más tarde de la primera reunión de la Comisión, se produce la oficialización desde el MOP.²⁴¹

Desde su formación, esta Comisión se preocupó por reanudar el diálogo con Lola Mora y gestionar recursos y redes para concretar el monumento que desde hacía veinticinco años se estaba esperando en la Plaza Belgrano²⁴². En la segunda reunión de la comisión el día 05 de octubre de 1923 se consigue la presencia de Lola Mora²⁴³, quien expresa las condiciones que necesitaría para cumplimentar la obra en progreso.

la tensa relación que existía entre los intendentes y el Concejo Deliberante, específicamente a la capacidad de presión del segundo sobre los primeros. “En la segunda década del siglo XX, las relaciones de los intendentes con el CD se tensaron. Los concejales liguistas y luego los demoprogresistas disputaron con los intendentes radicales. Éstos eran nombrados por el gobernador de la provincia con acuerdo de la legislatura. Los intendentes aparecían como elementos extraños al poder municipal. Las facultades del DE para promulgar, observar o vetar las ordenanzas del CD fueron uno de los primeros puntos de choque. El segundo fue la capacidad del CD para promover investigaciones sobre irregularidades del DE y, en caso de corroborarlas, solicitar al PEP su destitución. (...) Ante conflictos irreductibles, los intendentes y el concejo estaban instruidos para anularse mutuamente. Usualmente, el intendente dejaba su cargo antes de que prosperaran las investigaciones. (...) La nómina de intendentes es un indicio de la alta velocidad de circulación que comportaba el cargo. Entre 1885 y 1909 fueron elegidos y nombrados trece intendentes; mientras que entre 1909 y 1930 el PEP designó treinta y cinco. Si bien no todos los mandatos culminaron por sospechas, la mayoría fue sometida a la inquisición del CD” (Roldán, 2010: 147-148).

²⁴¹ Resolución del MOP oficializando a la Comisión Popular, 9 de Septiembre de 1924, en: *Documentos...*; 1928: 65. Luego de registrar esta resolución, Araya anota como reflexión que luego de oficializada la comisión “y presidida espiritualmente por la más alta autoridad de la Nación, la comisión descontó su éxito”. Sin embargo, concluye diciendo que “los sucesos quisieron otra cosa de tan nobles esperanzas” (*Documentos...*; 1928: 64). Al leer esto retrospectivamente no sabríamos precisar si la decepción de Araya se refiere a no poder concretar el monumento comenzado por Lola Mora o al fracaso del concurso de los años 1927/1928.

²⁴² De acuerdo al recorrido por las diferentes actas de reuniones entre 1923 y 1925, y al resumen de lo hecho que presenta el propio Araya, entre las acciones realizadas por la comisión se destaca que el 5 de octubre de 1923 se reunieron con Lola, quien manifestó que con 20 mil pesos nacionales daría término a la obra. Se acuerda en esa reunión que la Comisión no intervenga en los conflictos que ella tenga con el Gobierno Nacional. además, se realizan los siguientes avances para la concreción de la obra del monumento: se introducen 20 mil ladrillos, diez metros de arena, dos toneladas de cal, una tonelada de portland; se coloca el primer escalón de granito y se paga por ello; se solicita la cooperación de la Empresa Constructora del Puerto Rosario y del Jefe de la Comisión Paraná Inferior, con las grúas, vigas y cables de que disponen; se realiza el transporte de cincuenta y un cajones de piezas desde el local del Puerto, hasta el local del Monumento, gratuitamente realizado para la Nación. Además, se gestionan fondos, se obtiene la liberación de los derechos de Aduana de los cincuenta y un cajones transportados, se publica el laudo arbitral de 1915 sobre las condiciones artísticas de la obra. Para comienzos de 1925, se comisiona al escultor Luis Fontana para que investigue en Italia el estado y número de las piezas del Monumento construidas en Italia y a construir. El 16 de abril de 1925 Fontana informa que el esposo de la Sra. Lola Mora solicita una ampliación de 300.000 pesos en el presupuesto para entregar las piezas que retiene, construir las que faltan y terminar el monumento.

²⁴³ De acuerdo a lo que expresa Araya al comienzo de la reunión, él mismo se había reunido con Lola Mora, donde la había encontrado “dispuesta a continuar los trabajos de erección del monumento, protestando por el giro que quería dar al asunto el señor Intendente Municipal de Rosario Don Alfredo J. Rouillón conocida por la nota de 27 de septiembre de 1923 dirigida al señor Ministro de Obras Públicas de la Nación, Dr. Eufracio Loza, en la cual pasa por sobre sus derechos artísticos y contractuales” (Acta N° 2, 05 de octubre

...dicha señora puntualiza los recursos que le son indispensables (...) pasajes para Rosario, una pensión modesta próxima al local de las obras, un techo de chapa de zinc de 8 por 4m² cerrado por el costado Sur, un cerco para el reciento de las obras, 15 o 20.000 ladrillos colorados de primera clase, 10m³ de arena, 2 tn, cal, portland, 2 oficiales albañiles, 4 peones, dos marmoleros que ella traerá de Buenos Aires. Necesita además que se le entregue todos sus enceres y diversos artículos que dejó al cuidado de la Municipalidad cuando se abandonaron los trabajos y pide que la contabilidad y pago de los obreros y transportes necesarios se haga directamente por la Comisión (Acta N° 2, 05 de octubre de 1923. *Documentos...*; 1928: 94).

En la misma reunión se establece además el tipo de relación que tendrá la comisión con la escultora y los gobiernos nacionales y provinciales, dejando en claro que las dificultades entre Lola Mora y los representantes nacionales ocurridas en el pasado, no serán responsabilidad de la comisión. En todo momento, tanto Araya, como el Ingeniero Laporte que pide la palabra durante la reunión, insisten en que la actividad prioritaria de la comisión debe ser colaborar con la artista para levantar el monumento. A partir de esta acta, además, podemos leer por primera vez la versión de Lola Mora de los hechos sucedidos desde 1915. Al ser requerida su opinión por parte de uno de los miembros de la comisión, la artista expresa que

en 1915, notando el silencio del Gobierno, dispuso venirse con sus propios medios trayendo casi la mitad del Monumento (...) y que al llegar tramitó la cuota que estaba en retardo, pasando en seguida al principio de 1916 a Rosario donde descargó los bultos y ella se puso mano a la obra, aunque sin recursos, contando con el patriotismo del pueblo de Rosario solamente, así fue que pasada la contienda política, volvió a Buenos Aires y fue informada en el Ministerio que la cuarta cuota por error fue enviada a la Legación en Roma. Telegrafando a su esposo para que lo averiguase allí, se comprobó que el Encargado de Negocios, o sea el Ministro Interino desfalcó la suma; por lo cual antes de ser exonerado, dejó la Legación y vino a Buenos Aires; pero hasta hoy nada se ha conseguido, dado que el Presidente Sr. Yrigoyen se interesó por el que era hijo de un íntimo amigo

de 1923. *Documentos...*; 1928: 94). Roullión fue Intendente de Rosairo entre octubre de 1922 y el mismo mes del año siguiente. A partir de lo que se infiere de la lectura de documentos, Araya comenta a Lola Mora el inminente cambio en la Intendencia, lo que impulsaría a Lola Mora a reanudar el diálogo con los rosarinos.

prometiendo que el Gobierno Nacional, como era de su deber, reembolsaría; a su vez, la Contaduría tramitaba el reembolso por parte del autor del desfaldo, pero hasta hoy nada consiguió. La 5ª cuota tampoco le ha sido entregada, advirtiéndole que le es muy difícil saber nada, porque todo dato se le niega. Manifiesta que se compromete solemnemente a continuar los trabajos sin interrupción alguna, siempre que se le ayude con los elementos que se han enumerado; que no pretende emolumento alguno para ella, porque ella está pagada cuando cobre las cuotas que el Gobierno Nacional le adeuda; que si tuviera elementos, hace mucho hubiera dado término a la obra; porque siente como cualquier argentino su deber patriótico (Acta N° 2, 05 de octubre de 1923. *Documentos...*; 1928: 96)

Como se puede observar fácilmente, hay un desacuerdo entre lo que se puede leer en los expedientes de la DGA y lo que expresa Lola Mora. Según lo que habíamos registrado, el pago de la cuarta cuota se había concretado en 1916, quedando sólo pendiente el pago de la última. Además, aquí Lola Mora aprovecha para resaltar su patriotismo y sus buenas intenciones para la concreción de la obra, destacando también que el gobierno había actuado arteramente en su contra.

La comisión se vuelve a reunir recién en septiembre de 1924, ocupándose en primer término el presidente de enumerar los avances que se habían conseguido desde el último encuentro²⁴⁴. Respecto al traslado de las piezas a la Plaza Belgrano se destaca que

fue hecho con toda suerte y sin la más mínima rotura. Se encontró rota de tiempo atrás, entre las piezas transportadas, la extremidad de una ala, y entre las 18 piezas que habían sido transportadas anteriormente al pie del Monumento durante la Intendencia del Señor Alfredo Rouillón se encontraba partido un cuadro de alto relieve y dos frisos de coronas (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 98).

²⁴⁴ Parte de estas gestiones han sido consignadas en la nota al pie N° 210 (acceso de las herramientas de Lola Mora, sus baúles y la maquette del monumento que estaban; el intendente Caradarelli habilitó un galpón para que se instale el obrador; se iniciaron las obras de adaptación de los jardines de la Plaza Belgrano; se recibieron donaciones de ladrillos, portland, cal, vigas y grúas y se ha colocado el primer escalón de granito). También en esta reunión, el Ingeniero Araya, se comienzan a gestionar la recuperación de fondos recaudados por comisiones anteriores. Se informa además que se consiguieron \$10.000 aprobados por la Legislatura Provincial en el presupuesto del año 1923 y depositados en el Banco Nación en agosto de 1924. Lo novedoso de lo que relata Araya intervención de la DGA para conseguir el acceso a las piezas depositadas en el puerto. El 15 de mayo, el Sr Ing. Isetta, enviado por el Director General de Arquitectura de la Nación, provee de la mano de obra para la carga y descarga de las 51 piezas que existían en el puerto de Rosario y la Comisión Interviene, suministrando el transporte gratuito hasta el local de las obras, el que es realizado por el Señor Matías del Toro con sus elementos. Se consigue igualmente la trasladación de 6 pesadas piezas que estaban en el Puerto de Buenos Aires” (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 98).

Además, el presidente aclara que se suspenderá el pago de la pieza para Lola Mora, ya que ella no la utiliza, aclarando que se le pagará un hotel cuando venga a la ciudad. Este dato aparentemente menor es una primera demostración del alejamiento de la artista y la comisión, el cual se volverá irreversible al año siguiente.

A continuación se destaca que en una reunión con el presidente Alvear el día 1º de abril fue aprobado un programa de actividades conjuntas entre el gobierno nacional, provincial y municipal, consideradas prioritarias para la erección del monumento. En primer lugar, se estableció que sería la DGA la encargada de reunir las obras al pie del monumento en la Plaza General Belgrano (tanto los 51 cajones del Puerto de Rosario, los 6 del de Buenos Aires y las que todavía se encontraban en Italia). En este sentido, se estipula que el Ministerio de Hacienda exonere los derechos Aduana a los que estén en el país y que, consecuentemente, de curso al trámite de la exoneración de los derechos portuarios. También se establece que el Ministerio de Relaciones Exteriores autorice a legación en Roma para enviar todo el material que queda en Italia. Una vez garantizado el acceso a las piezas, se estipula realizar un inventario de estado y número de ellas a medida que lleguen al pie del monumento a cargo de la DGA. En relación a los fondos con los que debería contar la comisión, se garantiza la devolución de recaudaciones realizadas por comisiones anteriores (68.500), existentes en la Contaduría General de la Nación, además que acordar la entrega de 10.000 pesos m/n en concepto de ayuda por parte del MOP (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 99).

El último tema a tratar son las deudas contraídas por Lola Mora en Italia, las mismas que se venían discutiendo desde 1916. En relación a la ya conocida Casa “Limiti e Hijo” se aclara que “como no se le pagase absolutamente nada la casa dejó de ejecutar las dos quintas partes del trabajo” y se agrega que “ha hecho entrega de toda la parte de ello inconcluso que tenía en su poder confiada en que el Gobierno Argentino se haría cargo de la deuda”. La Casa “Palombi e Ippoliti” tampoco recibió “suma alguna de la escultura”, estando también dispuesta a entregar el trabajo realizado (cuatro piezas) previo pago de lo adeudado. La Casa “Nicoli” de Carrara, ha ejecutado parte del trabajo que le ha sido encomendado, y también se compromete con la entrega de lo restante si se salda la deuda. La Casa “Giorgio-Berring-Nicoli” ha proveído de mármoles, ejecutado esculturas y almacenado modelos y “como no se le pagase alguna, ha entablado reclamación judicial contra la escultura”. La suma de la deuda, de acuerdo a la estimación realizada por la DGA en diciembre de 1921, ascendía a 141.550.70 liras, entregándose a la escultora 112.258.18m/n, “sin que ella haya pagado cantidad alguna” (Acta N°3, 24 de septiembre

de 1924, *Documentos...*; 1928: 100). Luego de dejar en claro los números negativos del monumento encargado a Lola Mora, se concluye que para continuar con la obra, no sólo será necesario pagar lo que se adeuda, sino también que será necesario “hacer proseguir la obra no ejecutada y financiarla de una manera que de seguridades a las casas constructoras de que se verán satisfechas en sus justos derechos”. Finalmente, se aclara que si Lola Mora no tiene los recursos para cubrir las deudas que ha adquirido, “es necesario que la Comisión encuentre esos recursos” (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 101). Finalmente, para darle a todo este asunto del incumplimiento de las obligaciones contraídas por Lola Mora en Italia un cierre más formal se decide que sería conveniente que el mismo Araya se dirija a esas casas

pidiéndoles un memorial en el que se hiciera constar: 1° contrato celebrado con la escultora; 2° Obras ejecutadas; 3° importe de las mismas y si han sido abonadas y remitidas; 4° Obras aún por ejecutar conforme a contrato; 5° Importe de éstas obras. (...) El Señor Santiago Pinasco y el Señor Escultor Don Luis Fontana, irían a Europa próximamente y tal vez ellos puedan prestar sus servicios al respecto (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 102).

De este modo, si bien desde el comienzo la comisión se había preocupado por acercarse a la escultora tucumana, en esta reunión el clima es diferente al de aquella en que estuvo presente Lola Mora y se le permitió transmitir su versión de los acontecido entre 1909 y 1924. En este caso, se deja bien en claro que el incumplimiento en los pagos fue responsabilidad de la artista, a quien se le habían asignado los fondos para saldar sus deudas y ella no lo habría hecho. Enfatizando esta distancia que comienza a hacerse evidente entre la comisión y Lola Mora, hacia el final de la reunión toma la palabra el Presbítero Genón para informar la publicación de juicios desfavorables sobre el valor artístico de la obra²⁴⁵. En este caso, como habíamos observado en las diferentes evaluaciones llevadas a cabo por la DGA, se termina aludiendo al laudo arbitral firmado por Ferrari en 1915, quedando como la palabra autorizada frente a las críticas que seguía generando el monumento eternamente inconcluso.

²⁴⁵ “[Genón] manifiesta que han llegado hasta él, datos de juicios poco favorables respecto a la figura del cura Navarro depositada en las obras, que no es rigurosamente la que corresponde; que quizás, dice, fuera oportuno que la Comisión se preocupara previamente de esto y dejara dilucidado en forma amplia este punto. Hablan a este respecto, los Señores Presidente; Coronel Puig; Zabalúa; Dr. Aliau; Ing. Cardarelli, aludiendo al fallo arbitral dictado por el profesor Ettore Ferrari, nombrado de acuerdo por el Gobierno Argentino y la escultora, que el Señor Grenón no conocía, declarándose satisfecho (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 102).

Una vez que la Comisión Popular consiguió rescatar los cajones con la obra de Lola Mora, “los desembaló totalmente sometiéndolos al juicio público, rompiendo el misterio del embalaje” (*Documentos...*; 1928: 104). A partir de esta exposición de las obras en la Plaza Belgrano, se produce la intervención de la Comisión Municipal de Bellas Artes, quienes se arrogaban la función de asesorar al gobierno local en los casos de adquisición de artefactos artísticos y decoración de espacios públicos. Luego de tratar el tema en sus propias reuniones, esta comisión emite una comunicación firmada por su presidente Juan Bautista Castagnino al intendente manifestando que el resultado no se correspondía con una obra de arte, sino que parecía una realización de “ineptos oficiales marmoleros”.

La comisión municipal de Bellas Artes, que presido, tiene, entre otras facultades (...) la de “asesorar a la municipalidad en los casos de adquisición de obras de arte, la aceptación de los gastos y donaciones de obras de arte y decoración y de ornato de obras públicas”. (...) Apreciando debidamente los grandes merecimientos de los iniciadores del monumento a la bandera, y de su muy noble aspiración de dotar al Rosario de un monumento de tal índole, destinado a perpetuar uno de los actos más memorables de nuestra patria; sin hacer de lado los empeñosos trabajos llevados a efecto por comisiones diversas, así públicas como particulares; y ajustándonos sólo a consideraciones de orden estético, es que la comisión que presido ha resuelto expresar al señor intendente de su más formal desacuerdo con el levantamiento del monumento proyectado, pues en forma concluyente, él no constituye una obra de arte en la verdadera acepción de la palabra, sino un conglomerado de figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas, sino por ineptos oficiales marmoleros. Esta comisión, en el deseo de poder apreciar los detalles de dicho monumento, esperó a que arribaran a esta ciudad parte de los fragmentos que lo componen; y hoy, vistas la mayor parte de las piezas en el sitio que han de levantarse, nos hallamos en condiciones, previo examen minucioso y reiterado de la misma, de arribar a la conclusión que suscribimos. Lamentamos doblemente los fundamentos de nuestras apreciaciones, ya que se trata de una obra llamada a llenar un claro en los monumentos del país que responde a un anhelo nacional y especialmente rosarino y que además ha demandado sacrificios de toda índole. Pero consultando lo que consideramos nuestra opinión y nuestro deber, hemos resuelto presentar esta nota al señor intendente; y con ella su fundamento y nuestro voto adverso. (Carta del Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Juan B. Castagnino, al entonces intendente de la ciudad de Rosario y miembro de la comisión pro

monumento a la bandera, Emilio Cardarelli, fechada el 27 de enero de 1925. En: *Documentos...*; 1928: 104-105)²⁴⁶.

Si bien la CMBBAA, comienza a partir de una ordenanza municipal, Castagnino considera necesario explicitar que entre sus facultades se encuentran las de asesorar a la Municipalidad sobre la adquisición y emplazamiento de obras de arte público. Esta aclaración de Castagnino es llamativa ya que demuestra que a pesar que la CMBBAA se había formado en 1917²⁴⁷, en 1924 todavía resultaba necesario aclarar al intendente las funciones que a ellas correspondían. Más allá de la brutalidad con que expresan su opinión desfavorable hacia la obra de Lola Mora, la nota está plagada de buenos modales y amistosas palabras hacia la Comisión encabezada por Araya, simpatía que parece desaparecer luego de la emisión del juicio por la parte de la CMBBAA. Esta situación de tensión resulta sorprendente teniendo en cuenta que dos de sus miembros pertenecían a ambas comisiones: Nicolás Amuchástegui y Ortíz Grognet.

El tema del monumento a la bandera había sido tratado previamente a la nota enviada por Castagnino en la reunión del 17 de diciembre de 1924²⁴⁸, en la cual se decidió enviar una comunicación a la Municipalidad.

...haciendo saber que esta Comisión ha visto la maquette y parte de los elementos componentes del Monumento a la Bandera, obra de la escultora Lola Mora, que (actualmente) está en vías de erigirse en la Plaza Belgrano. La Comisión considera que la realización de dicha obra no interpreta debidamente la noble idea y propósito que guió a sus iniciadores y la juzga antiestética y de un nivel inferior a nuestra actual cultura artística; en consecuencia pide se suspenda la ejecución del monumento referido (CMBBAA, reunión del día 17 de diciembre de 1924, Acta N°80, ff. 169-170)²⁴⁹.

²⁴⁶ Esta nota es también remitida al MOP. Carlos Páez de la Torre y Celia Terán sostienen que al haber expuesto las piezas sueltas no favorecían la apreciación del monumento (1997: 187 y ss).

²⁴⁷ La primera reunión fue el 17 de julio de 1917. Su principal objetivo era tener un espacio propio para crear el Museo Municipal de Bellas Artes. En esa reunión inaugural estuvieron presentes Fermín Lejarza, Nicolás Amuchástegui, Antonio Cafferata, Juan B. Castagnino, J. R. Rodríguez, y Emilio Ortíz Grognet. (CMBBAA, reunión del 17/07/1917, Acta N°1). Más allá de este funcionamiento de hecho desde 1917, para 1920 consideran necesario revisar sus funciones y establecer un reglamento, en el que se establece que la CMBBAA tendrá entre sus objetivos “asesorar a la Municipalidad en los casos de adquisiciones de obras de arte, de aceptación de legados y donaciones de obras de arte y de decoración y ornato de obras públicas” (CMBBAA, reunión del 28/04/1920, Acta N°27, f. 58).

²⁴⁸ En esta reunión estuvieron presentes: Sr. Juan B. Castagnino (pte.), Dr. Nicolás Amuchástegui, Sr. Emilio Ortíz Grognet, Crescencio de la Rúa y Mario Goyenechea.

²⁴⁹ Agradecemos a Valeria Príncipe por compartir con nosotros las actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes.

Luego de haber enviado la citada carta, la CMBBAA vuelve a tratar el tema del monumento en sus reuniones del 22 y 26 de mayo del mismo 1925²⁵⁰. En la primera, el disparador fue una nota de Ramón Araya aparecida en el diario *La Capital*, de acuerdo a la lectura que se realiza en esa reunión, queda registrado que

...el presidente de la Comisión Pro-monumento a la bandera se permite apreciaciones molestas para la Comisión Municipal de Bellas Artes con motivo del juicio adverso que emitiera sobre el monumento en cuestión. Se resuelve contestar a esa publicación encomendándose a la presidencia un proyecto de nota que tratará la comisión el día 26 de mayo (CMBBAA, reunión del 22/05/1925, Acta N°83, f. 182).

Efectivamente, en la reunión del día 26, se lee la contestación propuesta y todos están de acuerdo. Dando comienzo de este modo a los encontronazos y enfrentamientos que seguirán inclusive durante algunos años más, hasta que fracase el concurso propuesto por Araya en 1928 (CMBBA, reunión del 26/05/1925, Acta N° 84, f. 183)²⁵¹.

El argumento de la comisión presidida por Araya en contra de la evaluación de la CMBBAA se centraba en el laudo arbitral firmado por Ettore Ferrari, quien justificaba los arrebatos de libertad de la artista. De acuerdo a lo que se puede leer en el Acta de la reunión de la comisión pro-monumento a la bandera del día 03 de agosto de 1925, este mismo argumento había sido esbozado por la DGA.

[dice Araya] puntualizando además que la cuestión de capacidad artística que se plantea en la nota de la susodicha Comisión, ha sido resuelta judicialmente con el laudo arbitral que suscribiera el eminente profesor señor Ettore Ferrari, árbitro nombrado por el PEN y la escultora (...) Refiere [Araya] que la Nota de la CMBBAA siguió en las oficinas de la DGA del MOP (...) con tres informes en contra, completamente concordantes, con el criterio sostenido por esta Comisión Pro-Monumento” (Acta N° 4, 03 de agosto de 1925, *Documentos...*; 1928: 108).

Sin embargo, en esa misma reunión, luego de que se argumentara en contra de un reclamo de 300.000 pesos m/n que el Sr. Hernández había solicitado a Fontana cuando éste fue

²⁵⁰ En estas reuniones estuvieron presentes los miembros de la comisión pro monumento a la bandera, Amuchástegui y Ortíz Grognet, además de Castagnino, Mario Goyenechea, Juvenal Machado Doucel y Alfredo Guido, hermano del autor definitivo del monumento a la bandera (CMBBA, 22 y 26/05/1925, Acta N° 83 y 84).

²⁵¹ En la reunión del 01 de junio, además, los miembros de la CMBBAA se volvieron a expresar contra el monumento, esta vez por una suma de dinero asignada por la Cámara de Diputados de la Nación a la conclusión de la obra. Para los miembros de la CMBBAA, esa suma “podría llevar como fin la erección de otra obra de condiciones artísticas positivas”(Acta N° 85, 01/06/1925, f. 185).

comisionado a Roma, se decide la rescisión del contrato con Lola Mora, pedido que es acatado por el Poder Ejecutivo Nacional.

...el esposo de la escultora pide \$300.000 m/n por la entrega de las piezas que retiene, por factura de la que faltan, por terminación del monumento, y por daños y perjuicios; también resulta que no hay planos para la obra. Esto no fue lo convenido por la escultora, según se desprende de las actas de sus palabras y de su compromiso. Se entra a tratar la orden del día circulada (...) 1°. Retirar su ayuda a la escultora doña Dolores Mora de Hernández; 2°. Pedir al Poder Ejecutivo Nacional decrete la rescisión del contrato; 3°. Promover la erección de un nuevo Monumento, a cuyo efecto pedirá proyectos a los escultores eminentes del país y del extranjero que quieran participar de él (Reunión del día 03 de agosto de 1925, Acta nº4, *Documentos...*; 1928: 108).

En última instancia, tal como se puede interpretar a partir del análisis de los diferentes argumentos, los motivos para rescindir el contrato se basan en un desacuerdo contractual teniendo en cuenta los reclamos de dinero del esposo de la escultora. En la nota que le envían al MOP, los argumentos respecto a la rescisión se transforman casi en una traición a la confianza que la comisión había depositado en la escultora, quien habría incurrido en una falta de carácter moral al no cumplir con lo prometido. En este punto, los miembros de la comisión se sienten en iguales condiciones que los demás funcionarios que desde 1909 habían trabajado para la culminación de la obra.

[La comisión] ha resuelto dar por terminada su gestión de ayuda a la escultora doña Dolores Mora de Hernández, con quien estaba contratada esa obra y se ha propuesto levantar un nuevo y distinto Monumento al mismo objeto. (...) antes de la oficialización esta Comisión buscó a dicha escultora, la escuchó (...) le ofreció y dio cuanto ella requirió para terminar la obra, que dijo que no seguía por no tener elementos y solicitándosele solamente un compromiso moral se le puso a su disposición (...) esta comisión recibió de la escultora los mismos o parecidos procedimientos, tachados de incorrectos por los diplomáticos argentinos e ingenieros del gobierno durante la ejecución de la obra (...) cortó con nosotros toda comunicación; no contestó nuestro requerimiento, e hizo omisión de nuestras gestiones. (...) Como el valor contratado del Monumento es de pesos 152.000 moneda nacional, resultaría que la exigencia que consta en el acta citada de pesos 20.000 moneda nacional para concluir el monumento, es elevada a quince veces de la primitiva pretensión (...) [Toda esta situación demuestra la] insinceridad de la

escultora. (...) Creemos en sus condiciones artísticas, pero faltan las condiciones contractuales y administrativas, diciendo así que la contratista, después de recibir fuerte parte del valor de las obras, no pagó a sus subcontratistas, ni obreros, teniendo a su haber embargos judiciales. La Comisión Popular se propone que el nuevo proyecto reúna si es posible mayores valores artísticos que los contenidos en el proyecto de la señora de Hernández y especialmente se propone realizar un contrato a plazo fijo que asegure la erección dentro de diez y ocho o veinticuatro meses.²⁵²

Finalmente, el 29 de septiembre de 1925 se firma el decreto de rescisión del contrato con la Sra. Lola Mora, mencionando entre los considerandos el incumplimiento de los plazos, la ayuda “pecuniaria extra-contractual que se le han brindado a la escultora por la actual Comisión Popular”, la imposibilidad de concretar el monumento porque muchas “figuras ornamentales se hallan en Italia, en poder de los subcontratistas que (...) se niegan a su entrega mientras no se les abone el importe de sus trabajos” y que el PEN ha cumplido con sus obligaciones de pago “salvo la demora que la duda sobre el mérito artístico de algunas figuras del Monumento, impuso en la entrega de la tercera cuota”.²⁵³



Boceto de Lola Mora publicado en la revista *Atlántida*, tomo II, Imprenta Coni Hermanos, Buenos Aires, 1911.

²⁵² Nota al Ministro de Obras Públicas, doctor Roberto N. Ortiz pidiendo la rescisión del contrato con la Sra. Lola Mora de Hernández, firmado: ARAYA Y CARDARELLI, Rosario, agosto de 1925. En: *Documentos...*; 1928: 109-111.

²⁵³ Decreto de rescisión del contrato de construcción que existía con la Sra. Lola Mora de Hernández. Exp. 3555 M 1917-14. 792 M 1925. Buenos Aires, 29 de septiembre de 1925, en: *Documentos...*; 1928: 112-113. Diferentes autores han reflexionado sobre las causas que terminan con el monumento a la bandera de Lola Mora. Mirado retrospectivamente, parece evidente que la rescisión haya sido el último de una serie de desencuentros entre la esfera de la toma de decisiones y el arte. Para Páez de la Torre y Terán el accionar de la CMBAA “atizó el fuego” que determinó el final del monumento (Páez de la Torre & Terán, 1997: 216).

Si miramos estos 15 años de recorrido del monumento de Lola Mora, podemos remarcar algunos aspectos en relación al abandono de la obra. En primer lugar, teniendo en cuenta lo que desarrollamos en los capítulos anteriores, observamos que el impulso desde Rosario hacia la conmemoración de la creación de la bandera fue siempre oscilante y, particularmente para este caso, la dilación de la obra parece haberle jugado en contra a la escultura tucumana. En este sentido, el traslado de la iniciativa de la ciudad a la nación también parece ser un factor que distanció a los rosarinos del anhelo del monumento a la bandera. Con el paso del monumento a la Comisión Nacional del Centenario, la población de Rosario pierde el vínculo que podría haber generado la pompa de la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera en 1898. Luego, con la formación de la nueva Comisión rosarina en 1923 se intenta recomponer el vínculo e involucrar nuevamente a los vecinos en la definición del monumento que debía recordar la gesta de Belgrano en Rosario.

Si retomamos algo de lo que veníamos planteando respecto a lo que sucedía en Rosario en su relación con la creación de la bandera, observamos que si bien hacia 1898, con la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera en el sitio histórico de la batería *Libertad*, se puede notar cierta euforia respecto a la futura obra que se mantiene y refuerza con la visita de Lola Mora a la ciudad entre 1902 y 1903, esta sensación parece apagada cuando nos vamos acercando al momento del Centenario. En el año 1909, cuando se promulga la ley que oficializa los festejos para el Centenario y, en consecuencia, se firma el contrato con Lola Mora, de acuerdo a las notas aparecidas en el diario *La Capital*, en la ciudad de Rosario los preparativos de la conmemoración patria se vivían con cierta apatía y desgano²⁵⁴. Al año siguiente, el tono seguía siendo el mismo. Cuando faltaban dos meses para los tan ansiados festejos, en una nota titulada elocuentemente “El aniversario nacional en el Rosario. Hay que sacudir el marasmo”, se formulaba la siguiente pregunta: “¿Será Rosario la única ciudad de la nación que permanezca poco menos que extraña a este movimiento general, concretándose a ser espectadora del júbilo patriótico de sus hermanas y a dejar pasar los días de la semana de Mayo, como los ordinarios del resto del año?” (*La Capital*, 24/03/1910). A partir de estas quejas que el diario parece transmitir como un eco de la opinión pública, se forma una Comisión que propondrá un programa de festejos que tendrá el apoyo del Concejo

²⁵⁴ Tempranamente, el 22 de abril de 1909 aparecía una nota en la que se resaltaba que “sólo Santa Fe se ha mantenido quieta y en silencio, sin que los poderes públicos se hayan preocupado en lo más mínimo de tomar parte en un acontecimiento tan significativo y glorioso” (*La Capital*, 22/04/1909).

Deliberante. Finalmente, en los días posteriores a los festejos, se nota un conformismo respecto a los resultados y el tono se torna hasta triunfalista: “Con el éxito esperado, se efectuaron anteayer en esta ciudad las fiestas del Centenario. (...) el pueblo del Rosario sabe demostrar que alienta convicciones arraigadas de patriotismo (*La Capital*, 27/05/1910, citado en Man, 2010: 97)²⁵⁵.

De todos modos, aunque sea para criticar a la Comisión Nacional o evidenciar la falta de iniciativa del gobierno de la ciudad y la provincia, el tema de los festejos del Centenario fue recurrente durante 1909 y 1910. Sin embargo, lo que prácticamente no se menciona es el monumento a la bandera. Si bien se comunica que Lola Mora será la encargada de ejecutar el monumento destinado a Rosario (*La Capital*, 19/03/1909), cuando se realiza una mención a la escultora en la sección “Día Social” anunciando su mudanza a Roma “a fin de preparar las muchas obras que en nuestro país tiene contratadas” (*La Capital*, 18/09/1909), no se menciona como una de ellas al monumento a la bandera. Por otra parte, para tener un parámetro sobre la relevancia que se le otorgaba a estas cuestiones, cabe destacar que en el mismo diario se publican notas sobre el monumento a San Martín en Francia y San Lorenzo y, sin ir más lejos, durante 1909 se hizo mención más de diez veces al monumento a Sarmiento que se estaba proyectando para la misma ciudad.

Retomando lo que planteamos sobre las condiciones en que se abandona el monumento de Lola Mora, debemos considerar que, teniendo en cuenta lo que mencionamos en apartados anteriores, en la propia trayectoria artística de la escultora se percibe un declive a partir, inclusive, de algunos años anteriores a la firma del contrato con la Comisión del Centenario. Llegando en 1918 a trasladar del Paseo Colón al Balneario Sur a la gran obra de la artista, *Las Nereidas*, a un lugar de menor trascendencia y ocultándola de los ojos de los ciudadanos de Buenos Aires (Páez de la Torre y Terán, 1997: 219).

Como mencionamos, en varias oportunidades se puso en duda la calidad artística de la obra. En este sentido, si bien el monumento aparece como un diseño clásico y acorde al momento en que se propone, el proyecto no fue criticado solo por la CMBBAA y los representantes de la DGA, sino también por David Peña desde las páginas de la revista

²⁵⁵ El programa de festejos incluía iluminar los edificios y los espacios públicos más notables (el Palacio Municipal, la Iglesia Matriz, el Departamento de Policía, la Asistencia Pública, el Palacio de Justicia, el Banco Municipal, el Monumento a la Libertad, la plaza San Martín, Santa Rosa y General López), acuñar cincuenta mil medallas de cobre con el escudo Nacional y el Municipal y con la inscripción Primer Centenario de la Revolución de Mayo – 25 de mayo 1810-1910 y, finalmente, medallas y álbumes fueron repartidos entre los alumnos de las escuelas de Rosario. Además, se preveía que los niños formaran batallones escolares. Para esta festividad, las autoridades reforzaron excepcionalmente las partidas para el reparto de pan, carne y yerba entre los pobres. Estas medidas fueron especificadas por una comisión ad hoc, nombrada por el Concejo Deliberante que organizó los festejos (Roldán, 2010).

Atlántida en las que escribió que “el monumento, como concepción, es irresistible a la crítica. Y mucho más lo será cuando se lo compare con las eximias obras de arte escultórico que la concurrencia extranjera nos ha proporcionado (La dirección; 1911: 249)²⁵⁶.

Finalmente, quisiéramos retomar dos cuestiones respecto al abandono de esta obra, una relacionada con el accionar de la CMBA y otra – que hemos omitido hasta el momento – que se desprende de la condición femenina de la artista. Respecto al primer punto, sólo mencionaremos aquí, siguiendo una hipótesis de Valeria Príncipe, quien estudió en detalle el accionar de la CMBA desde su formación hasta su institucionalización en la década de 1920, que el juicio negativo de sus miembros hacia el monumento de Lola Mora puede corresponderse con una intención de la Comisión de instalarse en la ciudad como una organización “de competencia *exclusiva* en este tema como en cualquier otra decisión de tema artístico en la ciudad, tal como le había sido otorgado en su decreto de creación” (Príncipe, 2012: 46)²⁵⁷. En este sentido, la propia aclaración en la nota que le remiten a Cardarelli citando la ordenanza en la que se describen sus atribuciones, demuestra que quizás el propio Intendente desconoce o no tiene clara las funciones de la Comisión Municipal de Bellas Artes.

El condicionamiento que implicaba que una mujer se dedique a la escultura a comienzos del siglo XX ha sido puesto en valor por los biógrafos y estudiosos de la obra de Lola Mora. Para nuestro caso, notamos que de todos los artistas contratados para los festejos del Centenario, Lola Mora fue la única mujer. Si bien este factor no parece haber tenido relevancia al momento de evaluar su obra, como tampoco pareció determinante en las instancias finales, cuando se rescinde el contrato, no podemos ser ingenuos ante el hecho de su excepcionalidad para la época. Por otra parte, si tenemos en cuenta que para el imaginario social imperante en estos años, la creación artística era una cualidad exclusiva de los hombres (Corsani, 2009), sería irresponsable de nuestra parte no poner cuanto menos en duda que el hecho de que se tratase de una mujer no tuvo alguna influencia en

²⁵⁶ De todos modos, de acuerdo a Patricia Corsani, David Peña tenía otros objetivos más allá de los estéticos al propiciar esta crítica a la obra de la escultura tucumana. De acuerdo a lo que plantea esta autora, Peña había decidido publicar esas imágenes como una estrategia para “hacer reaccionar a la Comisión que estaba trabada en sus decisiones y así agilizar una determinación final respecto a los bocetos” (Corsani, 2008: 69-70). Por otra parte, existía un sentido común respecto a la mejor calidad artística de los extranjeros por sobre los locales (Corsani, 2009).

²⁵⁷ Al exponerse las obras inconclusas en la Plaza Belgrano en 1925, la Comisión Popular Pro-monumento a la bandera también pide opiniones al respecto a la Junta de Historia y Numismática Americana, la Comisión Nacional de Bellas Artes y el rectorado de la Universidad del Litoral (Príncipe, 2012).

la valoración de las obras de Lola Mora, aunque no podamos leerlo directamente en los documentos, tanto oficiales como en la prensa escrita.

3. *Representaciones del pasado: el relato de la creación de la bandera en el monumento de Lola Mora y el Pasaje Juramento como síntesis*

El marco en el que Lola Mora intentó construir el monumento a la bandera es de profunda reflexión por el pasado. Probablemente no tanto en cuanto al contenido que debía tener ese pasado, sino más bien a la utilidad que podía dársele en el presente. En este sentido, como observamos en la introducción y al comienzo del capítulo, las obras de arte público venían a cubrir un doble propósito: poner a punto a las ciudades (especialmente las capitales) y, además, brindar un relato del pasado nacional con el que poder generar sentimientos patrióticos.

Entre los intelectuales del centenario, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas fueron los que más preocupación mostraron en relación a los monumentos que debían construirse. Ambos tuvieron la oportunidad de dar sus opiniones públicamente, el primero respecto al monumento a la Revolución que no llegó a construirse y el segundo mediante “la pedagogía de las estatuas” expresada en *La restauración nacionalista* en 1909. De hecho, como mencionábamos al comienzo del capítulo, los monumentos, que finalmente se estaban construyendo, eran una oportunidad de intervenir públicamente en relación a los hechos, personajes y motivos que merecían ese honor.

Pensando en la obra de Lola Mora, los primeros encargos con contenidos históricos que había realizado fueron aquellos relieves pensados en el marco de la remodelación de la Casa Histórica de Tucumán. Cuando el sitio histórico de la declaración de la independencia en 1816 estaba prácticamente en ruinas, se encararon una serie de obras que pretendieron, por un lado, preservar el salón en que se había reunido el congreso y, por otro, incorporar dos relieves históricos. Siguiendo una tradición histórica prácticamente consolidada para estos años, que propone que durante el 25 de mayo comienza el estallido revolucionario que se consolida el 9 de julio, estos fueron los motivos elegidos por Lola Mora (Ternavasio, 2016). Por otra parte, las inauguraciones de las obras en la Casa Histórica y la estatua de Alberdi enfatizaban un ciclo conmemorativo propio de la provincia de Tucumán y de San Miguel en particular, culminando el 24 de septiembre de 1904 (Wilde, 2011).

Los relieves de la Casa Histórica, los cuales de acuerdo a Páez de la Torre y Terán tienen “dimensiones inusitadas”²⁵⁸, comenzaron a elaborarse hacia el 1900 y fueron inaugurados cuatro años más tarde. Tanto el 9 de julio como el 25 de mayo están narrados de forma impetuosa, incorporando al “pueblo” en diferentes estereotipos: mujeres, niños, campesinos..., motivos que reaparecerán en el fallido monumento a la bandera. En este sentido, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán sostienen que el que se ambienta en el Cabildo de Buenos Aires “muestra un verdadero estudio de tipos porteños”: pobladores de abolengo y gente del pueblo, representada por hombres, mujeres y niños que forman “agitados grupos”, en los que pueden distinguirse fisonomías y atuendos característicos. La aparición de estos grupos del pueblo, rompen “con el acartonamiento del relato histórico convencional” (Páez de la Torre y Terán; 1997: 126). Este ímpetu no se repite en el relieve destinado a narrar el 9 de julio, donde el tono se vuelve “solemne” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 127), allí no se quiere narrar un levantamiento popular, una revolución, sino un acto civil ocurrido en el salón de una casa particular: la firma del acta de la independencia argentina en la propiedad de los Laguna Bazán.

Más allá de las precisiones que venimos mencionando, lo más sobresaliente de los relieves de Tucumán es la presencia de Julio Argentino Roca en el dedicado al 9 de julio. No se trata de un simple anacronismo, sino de un homenaje a su “mecenas”²⁵⁹ por su generosidad. Con este gesto, la escultora pone a la historia, al relato del pasado en un segundo plano frente al arte. En este sentido, la artista entiende mejor que nadie la cualidad de eterno presente que tienen este tipo de obras.

En relación al relato del primer izamiento de la bandera que se pretende para los monumentos de Lola Mora, existen diferentes ejes que se podrían tener en cuenta. En primer lugar, cabe aclarar que hablamos de monumentos (en plural) porque tomamos en

²⁵⁸ “En ambas piezas el trabajo escultórico se resuelve en diferentes planos que permiten representar el espacio y ampliar el campo visual donde se desarrollan los episodios. Siguiendo una suerte de perspectiva volumétrica, los primeros planos se enfatizan, y con su volumen alcanzan el carácter de “alto relieve”. Los planos siguientes se van atemperando en su masa hasta perderse totalmente en el fondo, mediante el uso de una línea incisa, que dibuja el contorno de los perfiles más alejados. Tanto por las dimensiones, como por la calidad de su ejecución, estas piezas de bronce constituyen ejemplos casi únicos en su género en nuestro país” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 127). A partir del análisis que de ellos realiza Rodrigo Gutiérrez Viñuales, sabemos que estos relieves fueron fundidos en la Casa Nelli de Roma.

²⁵⁹ “Ella se tomó la libertad de dotar, a uno de los congresales, de la figura de su protector y mecenas, el general Julio Argentino Roca, al que retrata en emocionado gesto. El anacronismo (que fue duramente criticado y animó numerosos comentarios) encaja perfectamente en la tradición artística occidental: es sabido que se utilizó con frecuencia este artilugio a fin de honrar a las personas que, de alguna manera, encomendaban o auspiciaban una obra” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 127). De acuerdo a Gutiérrez Viñuales, en el relieve dedicado al 25 de mayo está presente, también a modo de homenaje, Nicolás Avellaneda, cuya casa natal está a unas pocas cuadras de la plaza principal de San Miguel de Tucumán, donde está ubicada la casa de los Laguna Bazán (Gutiérrez Viñuales, 2011).

cuenta aquellos primeros bocetos que la artista elaboró entre 1902 y 1903. En segundo lugar, se pueden analizar tanto la función del pedestal “parlante” en cada caso, las alegorías utilizadas, los protagonistas (gauchos, soldados, “el pueblo”) y el lugar otorgado a Belgrano. En relación al prócer, merece la pena destacar que pasa de tener un lugar central, casi en la cima del pedestal, a ir descendiendo al nivel de los otros protagonistas “terrenales”²⁶⁰.

Ahora bien, como acabamos de relatar, el cuestionamiento a la calidad artística de la obra y a las diferencias respecto al modelo presentado y la ejecución están presentes casi desde la firma del contrato. En este sentido, la intervención de la CMBBAA se transforma en una nueva oportunidad para volver a poner en duda la capacidad de Lola Mora, esta vez en un momento en que su carrera estaba en declive. Visto a la distancia, y a partir del estudio de su obra por historiadores del arte y especialistas, el estilo que se muestra en el monumento aparece acorde al arte de su época²⁶¹. El monumento, clásico en su diseño, contaba tanto con alegorías (la Libertad y la Victoria) como con figuras históricas (Belgrano y Dorrego). En líneas generales, tanto los bocetos de 1902, como el proyecto de 1909, mostraban un monumento que se ubicaba alrededor de un gran pedestal que sostenía la figura principal con la bandera nacional. Esta función atribuida al pedestal, que servía para relatar el acontecimiento que se estaba conmemorando, corresponde a un segundo momento en el diseño de los monumentos clásicos, en que pedestal y esculturas se fusionan²⁶².

²⁶⁰ Belgrano desaparece del lugar que había ocupado en los bocetos publicados en 1903, esto podría ser porque se intenta transmitir un mensaje más universal, y el prócer, ya reconocido como uno de los padres de la Patria, ya está instalado en el imaginario colectivo (Corsani, 2009).

²⁶¹ Las esculturas de Lola Mora se adecuaron al lenguaje decimonónico en boga y siguieron las normas del decoro y moral propias de la época, sin embargo, ante la mirada de ciertos círculos, se tornaban escandalosas. Así como en la *Fuente de las Nereidas* hizo uso de una temática mitológica, también el repertorio simbólico que utilizó en sus monumentos conmemorativos fue el adecuado, ya que, con un lenguaje académico, presentó alegorías que contribuyeron a fijar los símbolos de una nueva nación (Corsani, 2009: 140-141).

²⁶² El tema del pedestal puede ser tratado a partir de la separación de la estatua que sucede en el XIX, cumpliendo la función del altar que sostiene al héroe y en el que se colocan los textos alusivos, los relieves historiados y las alegorías que complementan e ilustran la figura central. En el caso del monumento proyectado por Grondona para Rosario lo que encontramos es un pedestal sirve para colocar el relato de aquello que se quiere conmemorar. Como decíamos recién, en un segundo momento pedestal y estatua comienzan a fusionarse, a comunicarse. En un tercer momento se produce “huída del pedestal” como la llamaría Reyero (2003), primero de forma tenue, con el avance de un pie del representado fuera del pedestal, y más tarde directamente con el descenso de la figura desde las alturas, colocándose más cerca del espectador. El último momento sería “pérdida del pedestal”, “donde ya la supervivencia del mismo se hace innecesaria tanto por voluntad del escultor de acercar su obra al espectador como por hacerse prescindible en cuanto a significación simbólica, poniéndose fin a la existencia del “zócalo parlante” con sus relieves e inscripciones alusivos. Y mucho después el monumento, ya librado de sus ataduras, “raptaría el espacio” incorporándolo como parte misma de la obra” (Gutiérrez Viñuales, 2011: 29).

La observación del monumento de 1909, mostraba una gradería en diversos niveles, mientras que en la zona inferior del basamento la temática era histórica, en la intermedia era monumental y alegórica, la superior, también alegórica, remataba el conjunto (Páez de la Torre y Terán, 1997). En la parte inferior, el frente mostraba a Belgrano presentando la bandera a Gorriti, quien la bendice. A este acto asiste un grupo de granaderos y unas matronas con sus niños y de fondo, como un dato calificado como “curioso” por Páez de la Torre y Terán (1997: 188), se observaba el frontis de la casa histórica de Tucumán. Sin embargo, si tenemos en cuenta las “libertades” que la artista se había tomado en los relieves, el dato no es tan curioso. Lola Mora se identificaba como tucumana y respetaba el lugar que el 9 de julio y su provincia habían tenido en la historia nacional. Como el homenaje hacia Roca, en este caso el homenaje es para Tucumán y la declaración de la independencia.



Escena de la bendición, detalle del monumento a la bandera. Revista *Atlántida*, op. cit.

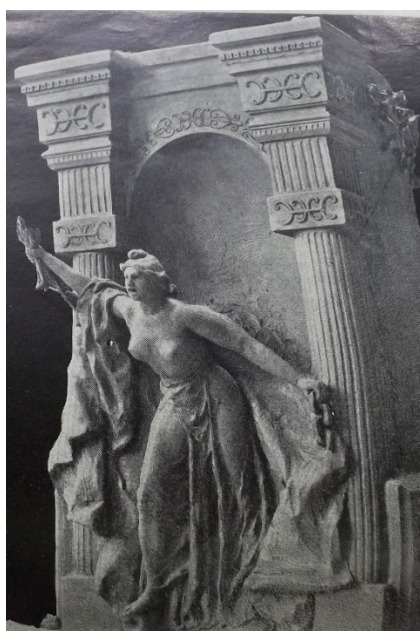
A la izquierda de la escena de la bendición, se desarrollaba uno de los combates presentes en el monumento, a cuyos guerreros guiaba una figura femenina. En la parte trasera del sector inferior, se ubicaba la otra escena de combates, y concluyendo el recorrido, hacia la derecha, se encontraba la “Aclamación de la bandera por el pueblo”. La continuidad entre las escenas se logra mediante los “personajes-bisagra” (Los gauchos y La madre y el Niño), que dan “una cierta continuidad al recorrido visual del monumento” (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 136).



Primera y segunda escena de combates. Detalle del monumento a la bandera, revista "Atlántida", 1911.



Aclamación de la bandera por el pueblo. Detalle del monumento a la bandera, revista "Atlántida", 1911. El tema central de la parte inferior del centro era una figura femenina en actitud exultante, como arengando, saliendo de una suerte de templete clásico. La mujer está rompiendo cadenas mostrando pasión y emoción. De acuerdo a Páez de la Torre y Celia Terán “la contorsión del rostro, emitiendo un grito, acompaña esta actitud libertaria de la mujer” (1997: 188). Esta figura es una de las que se conserva actualmente en el Pasaje Juramento del Monumento Histórico Nacional a la Bandera.



Detalle del proyecto de monumento a la bandera. Revista "Atlántida", 1911. Esta alegoría, “la libertad”, se asemejaba bastante a las imágenes de la Marianne francesa, respondiendo a la tendencia que Maurice Agulhon denomina “estatuomanía” cuando analiza el siglo XIX en Francia, destacando que “las calles se llenaron de hermosas, *esculturales* (nunca mejor dicho) e inexpresivas mujeres, envueltas en túnicas clásicas, o desnudas, o a medio cubrir, cuyo aire, alternativa (o simultáneamente) seductor o

abstracto, contrasta con el realismo moderno y expresivo de los próceres, casi siempre hombres” (Aguilhon, 1994: 99)²⁶³.

Finalmente, en la cúspide, lo más importante del monumento, se ubicaba el “espíritu de la patria”, una imagen cercana a la victoria alada o victoria de samotracia, diseño clásico en la monumentalidad del siglo XIX como en las primeras décadas del siglo XX²⁶⁴. Motivo que habíamos visto mucho más moderado en el monumento que Nicolás Grondona había proyectado para Rosario en 1872. Comparada con la figura del tercio del medio, este remate parece frío y solemne, rasgos que se podrían deber a su futuro pase al mármol (Páez de la Torre y Terán, 1997: 189).



El espíritu de la patria. Detalle del monumento a la bandera, revista "Atlántida", 1911.

Como hemos podido observar, este monumento no tenía ninguna inscripción, ya que el contrato firmado en 1909 estipulaba que “las leyendas que indique la Comisión serán grabadas en este monumento”. Teniendo en cuenta los vaivenes que se fueron sucediendo, es lógico que el tema de las leyendas no haya sido resuelto.

A mediados de la década de 1990, cuando la ciudad buscaba reapropiarse de la ribera central y transformarla en un paseo imprescindible para Rosario, se llamó a un concurso de anteproyectos para concretar el Pasaje Juramento, un trayecto que uniera el Monumento a la Bandera con la Plaza 25 de mayo²⁶⁵. Al mismo tiempo, se producían

²⁶³ Sobre la presencia de modelos franceses en el Río de La Plata ver: Burucúa y otros, 1990.

²⁶⁴ De acuerdo al tratado de Iconología de Cesare Ripa del siglo XVII, era común que los antiguos representaran la Victoria al modo de un ángel, un ser con alas (Rip, 1987).

²⁶⁵ Esta intención no surgió en este momento, sino que había sido planteada desde la gestión del intendente Lamas a fines del siglo XIX en el marco de la inauguración de la Plaza Belgrano. Según la ordenanza del día 18 de febrero de 1899 se solicitaría a la Legislatura de la Provincia la sanción de una ley para la expropiación “de la fracción de terreno que linda por el Este con la calle 1º de mayo y esta por medio, con la plaza General Belgrano; por el Norte con la calle Santa Fe; por el Oeste con la sucesión de Don Julián Bustinza, y por el Sud con la calle Córdoba; y de otra fracción de trece metros de ancho, más o menos, que, arrancando de la calle Buenos Aires, adyacente al Sud del Palacio Municipal, una la plaza de Mayo con la anteriormente descripta” y en el artículo 2º se especificaba que “a primera fracción, deslindada, se destinará

diferentes acciones para revalorizar la obra de la escultora tucumana: en 1995 se estrenó la película de Javier Torre; en 1996 se colocó la piedra basal de un monumento en su honor; y en 1998 se estableció que el 17 de noviembre sería el Día del Escultor y las Artes Plásticas Argentinas en conmemoración de su fallecimiento²⁶⁶.

En las Bases del concurso para la concreción del Pasaje Juramento que se publican en 1995, se puede leer que las intenciones de las reformas pretendían combinar dimensiones turísticas/recreativas con otras más pedagógicas y patrióticas:

la Municipalidad de la Ciudad de Rosario ha dispuesto el Concurso Público del Proyecto Urbano-Arquitectónico cuya realización vincule día a día a los Rosarinos tanto con la propia historia de la ciudad y de sus hechos, como con la dimensión solidaria y ciudadana de las nuevas expresiones y prácticas sociales mayoritarias (recreativas, artísticas, políticas, etc.)²⁶⁷

A medida que se avanza en la lectura, el rol turístico que debe adquirir el Parque a la bandera es puesto en primer plano, llegando a especificar la necesaria relación que debe existir con la costa, la cual es dividida en tres sectores, de los cuales el más atractivo parece ser el del centro:

Siendo necesario en función de lo enunciado establecer una nueva relación entre Puerto, Parque y Área Central de la ciudad a través de instrumentos proyectuales y de gestión que generen un despliegue urbanístico singular, único modo de afrontar el desafío urbanístico que significa reconstruir el frente de la ciudad al río, recuperar un espacio representativo de carácter esencial, configurar un nuevo modelo de centro vinculado a la costa, reutilizar un valioso patrimonio edilicio, recomponer el

al ensanche de la plaza General Belgrano y la segunda a una calle de comunicación entre las dos plazas, que se denominará Avenida Juramento” (*Documentos...*; 1928: 58-59). La ley provincial se sancionó en septiembre de 1899 y reproduce las mismas palabras que la citada ordenanza (*Documentos...*; 1928: 59-60). Por otra parte, en las Bases del Concurso Internacional que se llamó en 1927 y del que nos ocuparemos en el capítulo que sigue, también se incorpora que se debe tener en cuenta el “perfil de la Avenida Juramento” (*Documentos...*; 1928: 144).

²⁶⁶ Cabe aclarar que nos referimos a *acciones* de impacto público, lo que no significa, como han demostrado varios trabajos, que Lola Mora hubiera sido olvidada ni negada hasta este momento. Inclusive, la presencia tan visible de Lola Mora opacó a otras mujeres artistas del mismo período, generando un mito alrededor de su figura que la calificaba como “artista mártir” o como la “ahijada de la patria”. (Gluzman, 2014).

²⁶⁷ De acuerdo a lo que se aclara en el mismo documento, los encargados de redactar las Bases fueron los asesores del Concurso, los arquitectos Juan Andrés Villalba y José Luis Ruani. Este documento no tiene las páginas numeradas y tampoco aclara el año de publicación, aunque en la primera página se consigna que la apertura del Concurso es el 1° de abril y el cierre el 1° de junio de 1995, por lo que suponemos que las Bases fueron redactadas durante ese mismo año, o en los últimos meses del anterior.

sistema vial de la ribera central y fundamentalmente replantear el rol recreativo y turístico del área y la ciudad” (el destacado es del original)²⁶⁸.

Otro rasgo que queda evidente en las Bases del Concurso es la necesidad de subsanar el descuido a que habían sido expuestas las esculturas inconclusas de Lola Mora, mostrando cierta reivindicación de la escultora y de la calidad artística de sus obras:

Es este también el momento de otorgarle protección al Conjunto Escultórico de Lola Mora incorporándolo definitivamente en la composición de un sitio de alta significación histórica y urbana. No se trata solamente de darle un espacio determinado y permanente a dichas piezas escultóricas que desde su arribo a la ciudad de Rosario y en particular desde que se rescinde el Contrato con la artista tucumana en el año 1925, comienzan una larga peregrinación por distintos lugares de la ciudad, tampoco se quiere repetir la experiencia de ubicarlas en un lugar de manera casual.

El Concurso tuvo carácter nacional y contó entre sus jurados a los Arquitectos Miguel Petrelli, Carlos Malamud, Ademar Cerfoglio y Daniel Vidal, al Ing. Carlos Mastrogioseppe y a la Prof. Arminda Ulloa. El 7 de octubre de 1997 quedó oficialmente inaugurada la primera etapa del proyecto para la realización del pasaje Juramento y fueron colocadas las esculturas de Lola Mora, y el 27 de febrero de 1999 se inauguró la segunda etapa. El propósito del Pasaje Juramento no fue reeditar el monumento inconcluso de Lola Mora, sino presentar el grupo escultórico “como una extensión del monumento a la Bandera en un marco especial acorde al valor patrimonial de sus trabajos”²⁶⁹. Por otra parte, el Pasaje Juramento se proponía tener un protagonismo “mesurado” en relación al resto del monumento²⁷⁰. Esta característica será valorada por los Jurados del Concurso

²⁶⁸ Esta tendencia a reactivar los paseos en la costa del Río Paraná será una constante en los gobiernos socialistas. En 2003 comenzó a ejecutarse el “Programa para el desarrollo de la costa”, a partir del cual se dividió los márgenes del río en tres sectores en los que se llevan a cabo diferentes proyectos de mejoras en sentido productivo, pero fundamentalmente decorativo y artístico: Ribera Norte, Ribera Central y Ribera Sur. Dentro de ese programa se proyectó y concretó el monumento a los “Héroes caídos en Malvinas” en el Parque a la bandera (Couselo; 2011b). Actualmente se está ejecutando la “Transformación de la costa” a partir de una misma sectorización (norte, central y sur) con la intención de lograr un paseo homogéneo. La propuesta completa se puede consultar en la página web de la Municipalidad de Rosario: http://www.rosario.gov.ar/sitio/arquitectura/urbanismo/plan_costa.jsp

²⁶⁹ En 2012, cuando comenzamos a ahondar las circunstancias en que fue proyectado el Pasaje Juramento, la Memoria descriptiva del proyecto ganador estaba publicada en la página web del Monumento Histórico Nacional a la Bandera: http://www.monumentoalabandera.gov.ar/pasaje_juramento.html Con los cambios de autoridades en la institución, la página rescindió su dominio y actualmente este documento puede ser consultado en el ADFMHNB.

²⁷⁰ Esta necesidad de ser mesurado respecto al Monumento a la Bandera es requerida en las Bases del Concurso, donde se remarca que la “obra del arquitecto Ángel Guido forma parte de la memoria colectiva como Monumento Nacional a la Bandera, ha trascendido y dado significación al sitio, por lo tanto se pretende, al incorporar a la composición las esculturas, *no reeditar otro monumento con tal carácter, sino*

quienes especifican en su evaluación que el proyecto ganador relaciona y pone en valor la Municipalidad, la Catedral, el Monumento, el grupo escultórico y la Plaza 25 de Mayo. En definitiva, para los evaluadores, fue la significación de ese conjunto lo que se resalta con la incorporación del Pasaje Juramento

De este modo, es la significación de este conjunto de valor histórico institucional lo que se resalta potenciando sus valores preexistentes, asumiendo el proyecto la simple pero difícil tarea de construir un marco sensible y de un protagonismo mesurado, que relaciona adecuadamente los distintos elementos y situaciones que intervienen en la composición²⁷¹.

Desde entonces, al cruzar hacia el Pasaje Juramento vemos partes del polémico monumento que Lola Mora imaginó entre 1903 y 1909²⁷². En la escena Belgrano y la Bandera, destinada al frente del monumento, se observa al General en primer plano y, a su derecha, a un personaje con levita y con la galera en la mano, a la vez que los soldados apostados, firmes con sus armas, forman la escolta de la enseña patria en el último plano. Fray Gorriti pertenecía a la escena principal del monumento y muestra al capellán con la mano derecha levantada en actitud de bendecir la bandera. Los gauchos, Madre con niño y Mujeres con niño integran el grupo que representaba a la gente del pueblo y son, a su vez, figuras bisagras entre las piezas Fray Gorriti y Aclamación de la Bandera por el Pueblo y el Ejército. Soldado y Clarín sería parte de la escena de Los últimos combates. Del mismo estilo, encontramos las figuras El Vigía y El Soldado y el fusil. Imponente, La Libertad, destinada a la parte central del pedestal en el frente del monumento, aparece triunfante alzando en ambas manos eslabones rotos de una cadena. Finalmente, La Gloria, probablemente pensada para la escena de Los Primeros Combates, aporta un gran despliegue de movimiento gracias al tamaño de la capa (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015).

Una observación más general del Pasaje Juramento, permite destacar que dependiendo del lugar desde donde lo abordemos, puede ser el ingreso al monumento, el desenlace del paseo o simplemente un paso entre la calle Córdoba y la avenida Belgrano. De este modo, las esculturas de Lola Mora, sin demasiada explicación para los visitantes, y para muchos

reivindicar el valor patrimonial y cultural de las esculturas en el marco de un contexto de alto valor histórico, arquitectónico y urbanístico” (el resaltado pertenece al original).

²⁷¹ Publicado: *Revista de Arquitectura* (SCA), n°180, Buenos Aires, marzo-abril 1996, p. 18.

²⁷² Si bien todo el espacio es conocido popularmente como Pasaje Juramento, a los dos espejos de agua, delimitados por las calles Santa Fe y Córdoba, se lo denominó “Complejo Escultórico Lola Mora” (Ordenanza n°6.558, 7 de mayo de 1998, Expdt. N° 92227-P-98 HCM)

rosarinos ajenos a la procedencia de las obras que embellecen los espejos de agua, aparecen ubicadas de un modo bastante aleatorio, sin dialogar ni entre ellas ni con las del monumento.

Lo cierto es que de este modo se lograba cerrar un ciclo que podríamos decir que comienza a mediados del siglo XIX, cuando la joven ciudad comienza a relatar su propia historia, primero ligada fuertemente al espacio ocupado por la Plaza 25 de mayo y luego, muy lentamente, al sitio histórico donde Belgrano había izado por primera vez la bandera argentina. Sorprendentemente, serán las obras de Lola Mora las encargadas de unir esos dos espacios tan significativos para la ciudad y, a partir de entonces, cerrar el relato que liga a Rosario con la historia de la nación y de su bandera. En este nuevo marco, la reapropiación de las esculturas de Lola Mora se transforma en una excusa para abrir el paso hacia el monumento, destacando la “postal” del Paraná en el fondo, mostrando la belleza de la ribera central rosarina.

Para cerrar este capítulo, podemos ensayar una comparación con las preocupaciones históricas que existieron en los períodos anteriores. En este caso, si bien el centenario parecía el momento preciso para evaluar, mediante una mirada que recorriera cien años de historia, los logros conseguidos hasta entonces, la reflexión sobre el pasado no fue profunda en un sentido de revisión. En realidad, la historia era un condimento para la prédica nacionalista ineludible en esa coyuntura. Entonces, teniendo en cuenta lo que relatamos en los capítulos anteriores, existieron muchas más preocupaciones para lograr un relato de la creación de la bandera, del paso de Belgrano por Rosario, en 1872 y 1898. En el caso del monumento de Lola Mora, probablemente el que presenta el escenario más complejo, lo fundamental es el arte, la expresión de la escultora, sus libertades artísticas, es el arte al servicio del Estado, de los gobiernos que pretendían plagar de estatuas los espacios públicos. Por otro parte, el contexto de la década de 1990, en el que la artista recupera el brillo perdido, sus esculturas sirven para cerrar un relato de la historia de la ciudad ligada al primer izamiento de la bandera.

CAPÍTULO 4: Una nueva comisión y el primer concurso para un monumento a la bandera en la década de 1920

Un gran pueblo no debe señalar con mezquindad el sitio donde nació su bandera. (...) Cupo en grande pero también en grave suerte poseerlo la ciudad de Rosario. Todo rosarino nace por esto, con el alto honor de ser hermano de cuna de su bandera. [Ramón Araya, presidente de la Comisión Popular Pro-monumento a la bandera, Rosario, 23 de octubre de 1925].

El recuerdo del acto de creación de la Bandera, con ser, ya de suyo importante, no ha de agotar el significado de la obra. Más que rememorar el hecho de la creación, más que a glorificar al inspirado creador, ella debe constituir un monumento a la Bandera misma, vale decir, a lo que ésta representa y simboliza, o sea, en último análisis, a la Nación Argentina... [Antonio Dellepiane y Arturo Mallié, 7 de noviembre de 1925].

Como marcamos en el capítulo dedicado a la definición del sitio histórico de la batería *Libertad* en 1898, la coyuntura 1925/1928, si bien ha sido subestimada al narrar la historia del monumento a la bandera, fija dos cuestiones que serán fundamentales en la definición de la obra en la década siguiente. Por un lado, la afirmación que realiza Araya, y su marcado interés por conformar una comisión de rosarinos, devuelve (y consolida) la imagen que muestra al monumento como una obra que debía ser de la ciudad. Por otro lado, a partir de lo que esbozan Dellepiane y Mallié cuando se les pide opinión sobre la ideología que debía tener el monumento, se puede observar que desde este momento queda explícito el carácter de la obra: debe representar lo que la bandera representa.

En este capítulo, entonces, retomaremos algunas cuestiones que planteamos parcialmente en el anterior, ya que si bien mencionamos algo respecto a la formación de la comisión de 1923, no hemos podido puntualizar el marco en el que se forma y las nuevas preocupaciones que emergen en esta coyuntura. En este sentido, la dilación del proyecto de Lola Mora distrae sobre las intenciones de la Comisión que dirige Araya en relación, no sólo a la concreción del monumento, sino también a las nuevas preocupaciones que existían en la ciudad a partir de un “crecimiento sin orden”.

Por otra parte, en esta coyuntura se definen, no sólo a partir de lo que expresan los miembros de la Junta de Historia y Numismática Americana, sino incluyendo a toda una serie de personalidades de diferentes ámbitos (museos, asociaciones de artistas, representantes del clero y del Ejército), los parámetros que debía seguir la obra. En este sentido, en el último apartado del capítulo nos ocuparemos del análisis de las “Opiniones sobre la Ideología del Monumento” que pretenden ser una guía para aquellos artistas y arquitectos que participen del concurso convocado por Araya y la Comisión, relacionándoles con las preocupaciones sobre el pasado que se observan en el período.

¿Qué sucedió para que este concurso fracasase?, ¿quiénes intervinieron en las discusiones sobre la legitimidad del concurso?, ¿qué motivaciones perseguían los que intervenían en la discusión? Estas preguntas intentarán ser respondidas, aunque muchas más quedarán planteadas con la intención de continuar la reflexión.

1. Rosario y su expansión en la década de 1920. El debate entre el crecimiento hacia la periferia y la recuperación del centro

A partir del crecimiento de las ciudades y de las nuevas condiciones que el radicalismo impulsó para las clases medias, se producen movimientos en las disciplinas ocupadas de intervenir en el espacio público y la construcción de viviendas²⁷³. Estas nuevas posibilidades de reformas, estimularon, entre otras cosas, la profesionalización de los técnicos, principalmente orientados a intervenir en el espacio cotidiano de una clase media en ascenso. En este contexto, los arquitectos, ingenieros y urbanistas fueron quienes ocuparon los espacios de decisión institucionales²⁷⁴ (Rigotti, 2000). Por consiguiente, Rosario se vio influenciada por estas nuevas tendencias, al mismo tiempo que era un ejemplo de los problemas que esos técnicos venían a solucionar.

Una de las grandes innovaciones de este período fue el ascenso del urbanismo como disciplina y, en consecuencia, su preponderancia para pensar y solucionar los problemas de las ciudades que habían crecido desmedidamente durante las primeras décadas del

²⁷³ El problema de la vivienda en Rosario y Buenos Aires, y los programas impulsados desde el Estado en este sentido, fueron tratados por Ana María Rigotti en su tesis de Maestría cuyo tema central es la *Vivienda del trabajador en Rosario* (Rigotti, 1996).

²⁷⁴ También durante estos años comienzan a definirse diferencias entre Ingenieros, Arquitectos (más ligados al arte, la estética y la cultura) y los recientes urbanistas. Como un rasgo de este proceso surgen y se expanden publicaciones específicas dedicadas a cada área: *Revista de Arquitectura* (1915), *El Arquitecto* (1920), *Arquitectura* (1927), *El constructor rosarino* (1923) y *Nuestra Arquitectura* (1929). También se produjo una diferenciación entre los arquitectos profesionales y los constructores y viejos arquitectos a través de dos caminos: “la modernización del hábitat y la ampliación rotunda de los recursos plásticos, ahora coloreados por un debate estético y cultural sobre la condición argentina y americana, y sobre su particular inclusión en los procesos universales de modernización” (Rigotti, 2000: 310).

siglo XX. Esta emergencia del urbanismo en el país se puede interpretar como una reacción de los profesionales (arquitectos e ingenieros) locales ante la presencia de especialistas extranjeros que venían a observar los problemas de las ciudades argentinas. Ante esta situación, los profesionales nacionales argumentaron que aquellos que venían de otros países no estaban capacitados para solucionar los problemas existentes, ya que no conocían las particularidades propias de esta región. Durante estos años, entonces, se logró un consenso sobre la necesidad de una nueva disciplina que “sintetizara y sustituyera anteriores aproximaciones parciales a la *cuestión urbana* y a los nuevos conflictos asociados con la extensión de las ciudades” (Rigotti, 2003:2)²⁷⁵. Siguiendo lo que sostiene Ana María Rigotti, podemos definir a este urbanismo como una síntesis superadora del conjunto de prácticas que se implementaban para solucionar los problemas de las nuevas metrópolis. En este sentido, el urbanismo adoptó procedimientos analíticos y conceptuales de otros saberes ya legitimados – como la biología y la medicina – en su voluntad de constituirse como ciencia. En este marco, los planes reguladores, con los fundamentos científicos expresados en el expediente urbano, constituyeron la originalidad y la expresión de los problemas de la ciudad que proponían estos urbanistas (Rigotti; 2003).

Entre los principales puntos del debate sobre el orden que debían adquirir las ciudades - fundamentalmente Buenos Aires, Córdoba y Rosario- estuvo el de la centralidad versus la expansión. La centralidad, que se planteaba como un modelo alternativo frente a la expansión como destino único de las ciudades, alentaba la concentración en el centro. Lo que pretendían quienes pregonaban la centralidad, era una ciudad unitaria, burocrática y comercial, “con límites precisos”, que impedía la especulación inmobiliaria y la expansión ilimitada de servicios e infraestructura “que beneficiaba a *pocos* y debía ser costeadada por *todos*” (Rigotti; 2000: 292)²⁷⁶.

En el Rosario de los años '20 se percibía una inquietud sobre los problemas urbanísticos que venía experimentando la ciudad y la necesidad de convertirla en una urbe moderna.

²⁷⁵ Para Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca “el acto fundacional del urbanismo científico” se produce recién durante el Primer Congreso de Urbanismo en Buenos Aires, en 1935 (Liernur y Pschepiurca, 2008: 164-165).

²⁷⁶ Adrián Gorelik analiza la expansión de los barrios y la “recuperación del centro” en Buenos Aires en la década de 1920. Entre otras cuestiones, pone énfasis en el proyecto orgánico de urbanización propuesto por la intendencia de Noel en 1925, caracterizándolo como “el primer intento sistemático por pensar y dar respuesta a la nueva ciudad” que venía sufriendo el fenómeno de la suburbanización (Gorelik, 2010: 317). Para destacar del planteo de Gorelik resulta la cuestión política que encerraban las medidas orientadas a ordenar las ciudades. En el caso de Buenos Aires las polémicas se venían desarrollando desde comienzos de la década y lo que buscaba la Intendencia era lograr que las cuestiones urbanas quedaran por fuera del alcance de los concejales, orientando las políticas públicas a organismos de profesionales.

Entre los antecedentes de lo que sería la disputa entre la “recuperación del centro” y la expansión, encontramos la participación de Ramón Araya fijando límites a la instalación de nuevos barrios en la ciudad y recurriendo a los técnicos para las soluciones de los problemas que el crecimiento generaba.

Al comienzo de la década, la tendencia a la extensión buscaba estimular nuevos loteos en las periferias destinados a construir casas económicas para obreros; mientras que la tendencia a la “consolidación del centro”, se oponía a la multiplicación de loteos porque esto disminuía el valor de los alquileres²⁷⁷. Pasando en limpio, la disputa era entre los propietarios del área central (quienes en muchos casos eran propietarios de conventillos e inquilinatos), que pretendían la revalorización y embellecimiento de ese sector de la ciudad, y las grandes empresas inmobiliarias que realizaban los loteos en las zonas periféricas apoyados por el Partido Demócrata Progresista (Rigotti, 1996; Cutruneo, 2015)²⁷⁸.

Más allá de las disputas, ambos bandos coincidían en dos cuestiones: en la necesidad de un plan regulador y en la intervención del Estado Municipal para solucionar los problemas (Cutruneo, 2013; Rigotti, 1996). A partir de esta coincidencia, lo que entendían los preocupados vecinos rosarinos era que un plan se constituía en el instrumento capaz de permitir la recuperación de valor en algunas zonas de la ciudad a la vez que se lo entendía como el recurso capaz de poner fin a la especulación inmobiliaria, que se entendía como la responsable del crecimiento descontrolado de la ciudad.

El marco de estos debates en relación al crecimiento de la ciudad era una intensa inestabilidad política que, como adelantamos en el capítulo anterior, generó que los intendentes rosarinos, designados por el Poder Ejecutivo Provincial, permanecieran muy poco tiempo en su cargo, por el poder desestabilizador que tenía el Concejo Deliberante (Roldán, 2010, 2012b)²⁷⁹.

²⁷⁷ En los años '20, teniendo en cuenta que el 29 de diciembre de 1918 se había anexado la Comuna de Alberdi y sólo restaría anexar el Bajo Saladillo (que se concretó en 1933), la ciudad retomaba la dinámica de crecimiento económico con una configuración consolidada. En esta década, las urbanizaciones crecieron y comenzaron a dar forma a una estructura de barrios. En este proceso fueron muy comunes los loteos de grandes franjas de terrenos, para los cuales fue necesario garantizar la rentabilidad mediante la instalación de una red de transporte (tranvías) que comunicara estos sectores con el centro de la ciudad (Cutruneo, 2015: 22-23).

²⁷⁸ El proyecto de extender la ciudad hacia la periferia, principalmente al Oeste, se correspondía con la meta del PDP de iniciar un proceso de descentralización administrativa y, de este modo, jerarquizar el rol parlamentario en la canalización de las demandas de la sociedad civil (Cutruneo, 2015).

²⁷⁹ Juan Álvarez propone una reflexión sobre la década del '20 que contempla diferentes momentos. Para él, esta década comienza con una importante crisis económica, que se estabiliza un poco en los primeros años del gobierno de Alvear. Sin embargo, en Rosario se mantuvieron inestables “el equilibrio político interno y la cooperación entre ambas ramas del gobierno de la comuna” (Álvarez, 1998: 489).

Todos los componentes de la década del '20 intervinieron en la cuestión del monumento a la bandera. Como vimos en parte en el capítulo anterior, la inestabilidad política no contribuyó en ningún momento a la concreción de la obra. Asimismo, la necesidad del orden de la ciudad y, especialmente, la tendencia a la “recuperación del centro” colaboraron en la insistencia de Araya por concretar el concurso y construir el monumento.

2. El primer concurso para la construcción de un monumento a la bandera en Rosario

Ramón Araya

El rol de Araya excedió en mucho lo que era ser el presidente de la Comisión Popular Pro Monumento a la Bandera (CPPMB). En todo el proceso que se inició luego de rescindir el contrato con Lola Mora, la figura del Ingeniero fue cobrando cada vez mayor relevancia. En el capítulo anterior presentamos brevemente la recopilación de documentos editada en 1928 insistiendo en que la intención de Araya fue dejar sentado el proceso que derivó en la anulación del concurso y, al mismo tiempo, resaltar las buenas intenciones que mantuvo en todo momento la CPPMB. Luego de dejar consignada la oficialización de la CPPMB por parte del Poder Ejecutivo Nacional, Araya expresa claramente que esta comisión “presidida espiritualmente por la más alta autoridad de la Nación (...) descontó su éxito (...) pero los sucesos quisieron otra cosa de tan nobles esperanzas...” (*Documentos...*; 1928: 65).

Ramón Araya nació el 06 de abril de 1864, siguió la carrera de Ingeniería Civil en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires y se graduó en 1891²⁸⁰. Desde muy joven se destacó por expresar sus opiniones públicamente en diferentes áreas y ser un activista de sus convicciones. Entre sus preocupaciones se encontraba la unión de sus colegas y, con esto en mente, fundó el Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores Titulares de Rosario el 26 de julio de 1918. Acorde con lo que planteábamos en el apartado anterior, Araya fue un impulsor de la reglamentación de la Ingeniería desde la presidencia del Centro, ya que fue el iniciador de las gestiones para que se normalizara el ejercicio de la profesión, jerarquizando los títulos otorgados por los institutos superiores y definiendo el alcance de los mismos. Con el fin de beneficiar el

²⁸⁰ Los datos biográficos fueron extraídos de un trabajo de Tiberio Gombos (1973). Para algunos temas específicos, fueron consultados otros autores que son mencionados oportunamente.

desarrollo de su profesión, entregó al gobernador Lehmann un proyecto de ley en 1921 que recién pudo reglamentarse en mayo de 1934²⁸¹.

De este modo, la formación del Centro... es una muestra de la puja entre profesionales extranjeros y nacionales que describimos al comienzo del capítulo. Asimismo, esta “militancia” de Araya en relación al reconocimiento de la Ingeniería, también se correspondía con la necesidad de diferenciar esta profesión con otras en ascenso, como la Arquitectura y la Agrimensura, estableciendo incumbencias específicas (Mayol, 2012).

Además de sus gestiones en relación a su profesión, Araya fue un influyente funcionario municipal al aceptar el cargo de Director de Obras Públicas, primero desde 1894 a 1895, y luego desde junio de 1909 a agosto de 1911. Desde esta función desarrolló múltiples actividades, entre las que se destacan el levantamiento de los rieles del Ferrocarril Oeste Santafesino que corrían por el centro del Boulevard Santafesino, hoy Oroño, y el Boulevard Argentino, actual Pellegrini. También le correspondió estar a cargo de la delimitación con mojones de hierro, además de proyectar obras de embellecimiento como de la actual plaza Sarmiento, donde hizo emplazar la fuente central donada por los belgas. Asimismo, desde la función pública, realizó una ardua tarea para conservar la nivelación de las vías públicas en buen estado, haciendo empedrar la calle Catamarca entre Progreso (hoy Mitre) y Entre Ríos. En relación a lo que luego sería su labor en función del monumento a la bandera, vale la pena destacar que desde su cargo concluyó el proyecto y ensanche de la Plaza 25 de mayo hacia el Este.

Entre los dos períodos que ocupó el cargo de Director de Obras Públicas, Araya fue diputado provincial, primero por el departamento Belgrano y luego por el de Rosario. Desde este rol estuvo ligado a la historia del monumento tempranamente, ya que fue uno de los diputados firmantes de la ley que autorizaba la erección del mismo en Rosario en 1898 durante la intendencia de Lamas.

Por otra parte, Araya dejó muchos de sus pensamientos en relación a la función pública y el orden de la ciudad, en artículos y libros. Más allá de la apariencia técnica de sus trabajos escritos, en ellos insistió sobre el rol que cumplían y deberían cumplir los partidos políticos y la Municipalidad, a la que muchas veces acusa de obrar en contra de los ciudadanos contribuyentes. En su obra más importante, “Pavimentos y municipios” (1919), no sólo describe cuestiones técnicas a lo largo de sus cuatrocientas páginas, sino que realiza una defensa de los frentistas, avasallados por el autoritarismo de la

²⁸¹ La ley 2429, actualmente conocida como Ley Araya, fue la primera en el país que reglamentó el ejercicio de la Ingeniería.

Municipalidad, quienes debían abonar obligatoriamente el cambio frecuente de los tipos de pavimentos, de adoquinado de piedra a tarugos de algarrobo y de éstos a bloques de asfalto. Si los frentistas no podían hacerse cargo de los costos, se les confiscaba la propiedad por un remate público. Para 1924 mantenía la postura en relación a los abusos de la Municipalidad, en este caso argumentando que la suba de alquileres en la ciudad se debía a la carga impositiva que sufrían los propietarios.

Las municipalidades con el fin de asegurar la cobranza regular de las tres tasas municipales (...) ha establecido la responsabilidad del propietario para ellos y para el pago del agua corriente consumido por el inquilino (...) De modo que, cuando el inquilino se va o cuando no quiere pagar en definitiva, el cobro se efectúa al propietario (Araya, 1924: 11).

En el mismo texto, “Los altos alquileres y la política”, afirma que los alquileres, más allá de lo que decía la ley, eran producto de la acción de propietarios, políticos e inquilinos, ya que si bien es el primero el que eleva el precio, éste está sujeto a lo que realiza “la máquina fiscal y administrativa” que está en manos del político (Araya, 1924: 14). Sin embargo, para Araya, la administración no es algo negativo en sí mismo, sino que el problema es el sistema de partidos y, en consecuencia, el mal funcionamiento de la representación. Siguiendo su razonamiento, la verdadera democracia sería aquella en la que los ciudadanos podrían reunirse en instituciones “verdaderamente populares” y de cuyas agrupaciones surjan legisladores, gobernadores e intendentes²⁸².

Una vez más, Araya da muestras de una intención que excede el beneficio individual, poniéndose al frente de un reclamo más amplio o, por lo menos, de querer emparentar sus propios intereses con los de la mayoría. Por otra parte, también puede observarse que luego de haber pasado por la función pública decidió encaminar sus acciones desde agrupaciones de la sociedad civil, lo que queda por demás de claro en los argumentos presentes en sus diferentes trabajos escritos.

En relación con lo que decíamos recién, Araya creó el Centro *La Propiedad*. Esta entidad se puede entender en el marco de la puja entre el centro y los barrios, ya que buscaba

²⁸² Araya va más allá de las reflexiones proponiendo soluciones concretas a la mala administración producto del sistema de partidos. Entre otras alternativas, propone que el PEN, específicamente el presidente, disuelva los partidos y convoque a las asociaciones de ciudadanos para que ellos den una nueva conformación a las Legislaturas nacionales y provinciales. Inclusive más allá de sus propuestas, diciendo que si el presidente no se atreve a realizar esta maniobra, la solución es “hablar al oído del Ejército que es el pueblo armado”. Mientras no ocurra ni una cosa, ni la otra, lo que hay que hacer es enseñar al pueblo a votar “contra aquel partido que no rebaje anualmente los impuestos” (Araya, 1924: 47). Si pensamos que el texto se publica en 1924, se comprende el contexto de crítica a la democracia y a los partidos políticos a partir de los regímenes que proliferarán en Europa luego de la Primera Guerra Mundial.

defender los derechos de aquellos que tenían conventillos y casas de renta. A grandes rasgos, *La Propiedad* se oponía a la extensión irrestricta sostenida por los impuestos que pagaban los propietarios del centro ya que esta multiplicación de casas devaluaba los alquileres (Cutruneo, 2015). Una de las principales intenciones de esta asociación era garantizar que la recaudación municipal se destinara a reparaciones y trabajos de embellecimiento del centro de la ciudad.

En *La Propiedad* Araya vio reunidos dos de sus intereses, por un lado la consolidación profesional de los ingenieros y, por el otro, la defensa de los partidarios del embellecimiento del centro de la ciudad. De este modo, quienes propiciaban la mejora del área central donde se ubicaban sus propiedades asumían que el embellecimiento sólo podía resolverse con la acción de ‘especialistas’, lo que daba a los profesionales universitarios un lugar privilegiado en estas propuestas²⁸³.

En muchos sentidos, la participación de Araya como presidente de la CPPMB se puede interpretar como un broche de oro a su trayectoria en pos de las mejoras para Rosario y, principalmente, de la zona central. Teniendo en cuenta que estas comisiones en general se componían (y componen) con nombres propios de mucha trascendencia, pero no con una participación activa en la tarea para la que son convocadas, la figura del presidente suele ser la más importante y la de mayor visibilidad. Sin embargo, más allá de esta evidencia, vale pena observar y reflexionar sobre la procedencia de los demás miembros de la CPPMB.

Como mencionamos en el capítulo anterior, la CPPMB se constituyó el 14 de septiembre de 1923 y de acuerdo a lo que menciona Araya en la recopilación de documentos, la intención fue convocar a “todos los presidentes de instituciones representativas de Rosario” (*Documentos...*; 1928: 64). De este modo, la extensa lista de miembros de la CPPMB contenía nombres importantes de la política, pero también de instituciones sociales, culturales y educativas representativas de Rosario.

Como presidente honorario y buscando legitimidad y aprobación, fue nombrado el Dr. Marcelo Torcuato de Alvear. La Mesa Directiva estuvo compuesta por Araya como

²⁸³ Como explica Jimena Cutruneo, desde *La Propiedad* se persiguieron dos objetivos principales en relación al embellecimiento del centro: promover la estética edilicia para privilegiar las zonas consolidadas y restringir las nuevas urbanizaciones. Respecto al primer punto, una propuesta importante consistió en recuperar la belleza y los usos recreativos de la costa, para lo cual era necesario despejar a los antiguos barrios de la zona portuaria de aquellos cercos de terraplenes, rieles y galpones que los separaban. En relación al segundo punto, y con el apoyo de propietarios de la zona Norte, planteaban cambiar la propuesta de la casa higiénica en la periferia (pensada para los trabajadores), al parque, campos de deportes y los balnearios ubicados a lo largo de la costa ahora a recuperar (Cutruneo, 2015).

presidente, vice 1º Juan J. Puig, vice 2º Dr. Carlos Aliau, Tesorero Sr. Eusebio Zabalúa y secretario general Ing. José S. Cardarelli. Luego se presentaba una extensa lista de vocales: Dr. Fernando Schleinsenger, Sr. Joaquín Marull, Sr. Ramón Lucero, Dr. Rafael Araya, Dr. Ricardo A. Ortiz, Ing. Luis B. Laporte, Sr. José Bertarelli, Presbítero Nicolás Grenón, Ing. Camilo Berger, Dr. Federico Valdez, Sr. Fernando Pessan, Sr. Juan B. Cordiviola, Dr. Manuel E. Pignetto, Dr. Po. M. Olcese, Dr. Emilio F. Solari, Sr. Constancio Larguía, Sr. Enrique A. Covani, Dr. Bartolomé Baigorri, Ing. Manuel Sallovitz, Sr. Pedro Tiscornia, Dr. E. Zenón González, Dr. Nicolás J. Amuchástegui, Tte. Cnel. Calixto A. Ruiz, Sr. Ovidio Rodríguez, Sr. Alberto Junquet, Dr. Juan Colombo Berra, Sr. Román J. Coll, Dr. Julio Vera Barros, Sr. Roque L. Cassini, Dr. Juan Muzzio, Sr. Emilio Rey, Sr. Teófilo A. Rojas, Sr. Juan B. Arrospidegaray, Dr. Agustín Gatti, Sr. Tobías Arriballaga, Sr. Cecilio Juanto, Sr. Martín Herrera, Sr. Eliseo Escalante Echague, Sr. Máximo Sanchez, Tte. Cnel. Carlos M. Gianni, Sr. Ricardo Ortega, Sr. Leopoldo Uranga, Sr. Miguel Rueda, Dr. Fermín Lejarza, Dr. Carlos Ortiz Grognet, Sr. Luis V. Alfonso, Sr. Pedro J. Alcacer, Sr. Salvador Alzola Zabaleta, Dr. Nicanor de Elía, Dr. Benjamín López. Los señores Presbítero Andrés Olaizola, Dr. David Peña, Dr. Juan Álvarez, Dr. Bartolomé Vasallo y Sr. Joaquín Lagos fueron incluidos posteriormente.

Respecto a los miembros de la comisión, varios de ellos tenían pertenencias múltiples, un hecho bastante común en este tipo de agrupaciones que buscaban, a través de la trayectoria de sus participantes, garantizar la legitimidad en sus pedidos. Como representantes de la Comisión Municipal de Bellas Artes fueron designados Nicolás Amuchástegui y Fermín Lejarza (presidente entre 1925 y 1927). Si bien a priori parecería obvio que miembros de la comisión encargada de definir las obras de arte público que deben ser ubicadas en la ciudad formaran parte de la que se encarga del monumento a la bandera, como vimos en el capítulo anterior tuvieron diferencias importantes al momento de evaluar las esculturas de Lola Mora. Por otra parte, estas diferencias que se habían manifestado en 1925, reflatrán durante el concurso de 1927, focalizando su enojo en Ramón Araya a quien definirán como un defensor de los artistas extranjeros en detrimento de los nacionales.

Había también representantes del Club Social Rosario²⁸⁴ y del Rotary Club de Rosario, como el Dr. Nicanor de Elía, quien llegó a ser su presidente a mediados de esa década.

²⁸⁴ Los orígenes del club se remontan al año 1873, cuando un grupo de vecinos reunidos propusieron la idea de constituir un centro donde pudieran encontrarse y realizar tertulias o fiestas. La primera sede funcionó por Calle Córdoba, entre Sarmiento y Mitre, pasando en los años '30 a la esquina de Pasaje Centeno (hoy

Algunos de los vocales fueron miembros del gobierno de la ciudad en diferentes períodos. Ovidio Rodríguez había sido intendente entre mayo y julio de 1916; Fernando Schleinsenger fue presidente del Honorable Concejo Deliberante y llegó a intendente de Rosario por algunos meses en 1921, al igual que Cecilio Juanto. Manuel E. Pignetto, por su parte, llegaría a ser Intendente durante dos años desde abril de 1924.

Como no podía ser de otra manera, también había representantes de la burguesía local que se dedicaban al comercio o eran titulares de empresas destacadas. Entre ellos, el Sr. Juan B. Cordiviola, era un destacado vecino rosarino por sus actividades mercantiles y por presidir en períodos sucesivos en esta década la Bolsa de Comercio de Rosario²⁸⁵, indudablemente una de las importantes instituciones a las que se refería Araya cuando hablaba de la conformación de la Comisión Popular.

David Peña y Juan Álvarez ya eran reconocidos intelectuales vinculados con la Historia para la década de 1920. El primero, como indicamos en el capítulo III, había formado de la Comisión Nacional del Centenario y se había expresado tempranamente contra el monumento proyectado por Lola Mora.

Representando al clero se encontraba el Presbítero Nicolás Greñón, primer párroco santafesino de la que sería la catedral de Rosario, quien luego será también Monseñor. Siendo vocal de la Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera, formará parte también de los controvertidos festejos por el segundo centenario de la ciudad al inaugurar el camarín de la Virgen el 24 de mayo de 1925. Como destaca Calixto Lassaga, Nicolás Greñón también formó parte de otro festejo secular en 1923, cuando se celebraban los cien años de la declaración de lo que sería Rosario como Ilustre Villa y Fiel²⁸⁶. Sobre estas cuestiones nos ocuparemos en el último apartado del capítulo.

Representando a las Fuerzas Armadas se encontraba el Teniente Coronel Carlos M. Gianni, quien probablemente sea más conocido por su participación en el Golpe de Estado

Álvarez) y Paraguay. Con el objetivo de recaudar fondos para mantener el club, se vendió esa propiedad para mudarse a calle Mitre 848 donde funcionó hasta 1953, cuando nuevamente tuvieron que vender la propiedad y se mudaron a la casa donde funciona actualmente en la esquina de Santa Fe y Maipú.

²⁸⁵ Juan B. Cordiviola, había nacido en la localidad de San Lorenzo y se había radicado desde muy joven en Rosario. Participó de muchas sociedades mercantiles e ingresó a la Bolsa de Comercio en 1903, llegando más tarde a los cargos de Secretario de la Bolsa, Director del Mercado de Opción de Granos y Secretario de la Cámara Arbitral de Cereales. También integró la Cámara de Cereales y la Cámara Sindical en diferentes épocas, y se desempeñó ininterrumpidamente como Presidente de la Bolsa desde enero de 1922 hasta su muerte en 1927, promoviendo activamente la construcción del nuevo edificio desde 1924 (De Marco, 2010).

²⁸⁶ Lassaga destaca en una conferencia brindada por motivo de ese centenario el 02 de diciembre de 1923 que Nicolás Greñón quien lanzó la idea de festejar dicho aniversario (Lassaga, 1948: 25).

de 1943 que por su trayectoria previa. Por su parte, el ingeniero Luis B. Laporte²⁸⁷, Emilio Solari, Juan Colombo Berra y Leopoldo Uranga estarán presente también en la comisión que encare el proyecto definitivo del monumento a la bandera que se comienza a construir en 1943.

Por último, otros dos vecinos destacados preocupaos por su ciudad convocados a la comisión fueron Fernando Pessan y Juan Bautista Arrospidegaray. El primero formó parte de la Comisión Directiva Pre-construcción del Hospital Centenario, además de haber estado vinculado a la Municipalidad durante la primera década del siglo XX en el cargo de Director de Estadísticas. En 1916, el mismo Pessan promovió la primera urbanización de lo que sería el barrio La Florida, en el actual límite norte de la ciudad, que continuó en los primeros años de la década de 1920 (Roldán, 2008). Arrospidegaray participó en la formación de los batallones escolares durante el Centenario, cuando ya tenía una importante trayectoria en la práctica de esgrima y como profesor de Educación Física en varias escuelas de la ciudad. Para mediados de la década de 1920, Arrospidegaray, debido a los vínculos con el Intendente Mnuel Pignetto, fue nombrado director del Estadio Municipal de Rosario, proyectado y concretado en esta década (Roldán, 2013a)

La CPPMB comenzó con esta cantidad desmedida de miembros respondiendo a la costumbre que correspondía a este tipo de agrupaciones que buscaban adhesiones que legitimaran sus causas y pedidos. Sin embargo, con el paso de los años, se redujo sensiblemente el número de miembros activos.

El concurso internacional de 1927/1928.

Teniendo en cuenta que el contrato con Lola Mora se había rescindido en 1925, la actuación de la CPPMB puede ser pensada en dos etapas sucesivas, la primera desde ese momento hasta 1927 y luego hasta mediados de 1928. En el primer momento, la prioridad de la CPPMB fue lograr la aprobación de las bases del concurso y reunir la mayor información posible para justificar el llamado “internacional” del mismo. El argumento principal se centraba en que el monumento debía ser el más espectacular del país y para conseguirlo había que abrir la convocatoria a todas las mentes brillantes del mundo. En este sentido, teniendo en cuenta que la contratación directa de una artista nacional había fracasado, resultaba imprescindible garantizar la convocatoria a los mejores. Este punto resulta por demás de importante, ya que hasta entonces los concursos para la construcción

²⁸⁷ Además, Luis Laporte fue el sucesor de Araya en la presidencia del Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores Titulares de Rosario (Gombos, 1973). Juan Álvarez presenta a Luis Laporte como un vecino destacado en la coyuntura del centenario, resaltando que desde 1912 había sostenido un proyecto de instalación de dos facultades locales, de Ingeniería y Medicina (Álvarez, 1998: 476).

de monumentos no eran lo más habitual²⁸⁸. En este sentido hay que marcar una diferencia entre lo que pasaba con las obras que involucraban a arquitectos y artistas, y aquellas que involucraban sólo a los segundos. Tanto ingenieros como arquitectos, y luego urbanistas, estuvieron y estarán más habituados a la metodología de los concursos como garantes de legitimidad y calidad, siendo la Sociedad Central de Arquitectos²⁸⁹ la encargada de definir las bases “standard” para todos los llamados. En este sentido, los dos concursos que se llamaron para el monumento a la bandera se caracterizaron por una participación destacada de arquitectos, los cuales fueron un requisito para los proyectos presentados en el de 1939/40.

En el segundo momento, desde el llamado a concurso hasta su anulación en 1928, las labores de la CPPMB tuvieron que ver con la defensa de la legitimidad de todo lo actuado hasta entonces. En ese marco, nuevos actores intervinieron para argumentar en contra del concurso y, especialmente, en contra de Araya, acusándolo de actuar en detrimento de los artistas nacionales. De este modo, el Poder Ejecutivo Nacional, que hasta entonces parecía haber apoyado con entusiasmo las actividades de la comisión, cambió el rumbo de acción y apoyó el reclamo de la Sociedad de Artistas Argentinos (SAA) para el nombramiento de nuevos jurados hasta finalmente lograr que el concurso se considerara desierto.

Retomando algo de lo que decíamos en el capítulo anterior, recordemos que en agosto de 1925 se rescindió el contrato con Lola Mora, y se pidió al Poder Ejecutivo Nacional que ayude a la comisión a “a promover la erección de un nuevo monumento” para lo cual se iba a pedir “proyectos a los escultores eminentes del país o del extranjero”²⁹⁰. En esta misma nota se detallaban los recursos con los que contaba la comisión y los que esperaba obtener, entre los que se destacaban las donaciones particulares, la ayuda de la Municipalidad de Rosario y del gobierno nacional. Más allá de estas consideraciones de organización, lo que destacaban era que el nuevo proyecto debía reunir “mayores valores artísticos” y que necesariamente había que “realizar un contrato a plazo fijo que asegure

²⁸⁸ Como vimos en el capítulo III, en el marco de la ley Nacional del Centenario se llamó a un solo concurso, el del monumento a Mayo. En el mismo contexto, en 1909, se llamó a otro para la construcción de la Torre de los Ingleses. Antes de eso, en 1897 se había llamado a un concurso para el monumento a la revolución de 1890 que fue colocado en el cementerio de la Recoleta, y luego, entre 1898-1899 se dirimió el concurso para el monumento a Giuseppe Garibaldi en Buenos Aires. El próximo será recién en 1916, nos referimos al concurso para la galería de la Casa Histórica de Tucumán en el marco del centenario de la declaración de la Independencia (Schere, 2008).

²⁸⁹ La Sociedad Central de Arquitectos se había formado en 1886 como una entidad gremial y luego fue refundada en 1901. Sobre la relevancia de este organismo ver Silvestri (2004).

²⁹⁰ Nota al PEN (Ministro de Obras Públicas, doctor Roberto N. Ortiz) pidiendo la rescisión del contrato con la Sra. Lola Mora de Hernández. Firmado: ARAYA Y CARDARELLI, Rosario, agosto de 1925, en: *Documentos...*; 1928: 110-111.

la erección dentro de diez y ocho o veinticuatro meses” (*Documentos...*; 1928: 111 y ss). De este modo, lo que se proponían y por lo que lucharon -hablamos en plural, pero indudablemente el principal impulsor fue Araya, quien encaró de forma casi personal todas las batallas que se le presentaron para que el concurso triunfara- durante los tres años que iba a durar toda la cuestión, era por evitar todos los problemas que se habían presentado con Lola Mora: deudas, reclamos de calidad artística, incumplimiento de plazos, etc.

En el mismo 1925 y con el fin de darle legitimidad a todo el proceso, el Ingeniero Araya se dirigió a un conjunto de representantes destacados de instituciones vinculadas con la historia, el arte y la cultura para que den su opinión sobre la ideología del monumento. Esta cartilla de opiniones fue incorporada al comienzo de la pequeña publicación que se les entregaba a quienes pretendían participar del concurso. Por otra parte, estas opiniones, de las que nos ocuparemos en el apartado que sigue, dan muestras de la necesidad de Araya de otorgar transparencia y legitimidad al concurso, brindándole a “todos” la oportunidad de expresarse sobre lo que la obra debía ser.

En las *Bases del Concurso para el proyecto de Monumento a la Bandera en la ciudad del Rosario de Santa Fe* (con fecha del 22 de abril de 1927)²⁹¹ aparecen varios temas que luego resurgen en las discusiones del jurado para definir al ganador. En primer lugar, hay que aclarar que de acuerdo a lo que había aprobado el Poder Ejecutivo Nacional, las bases fueron elaboradas por (y contienen las firmas de) Ramón Araya, representando a la CPPMB, y Sebastián Ghigliazza por la Dirección General de Arquitectura. Esta aclaración es fundamental, ya que al momento de discutir la resolución del concurso, Ghigliazza será el principal opositor de Araya y de las bases que juntos habían elaborado. Respecto al contenido, en primer lugar se anotaba un resumen de las recomendaciones que aparecían en las opiniones solicitadas sobre la ideología que debía tener el monumento, como para evitar cualquier “exceso” artístico:

“el monumento debe ser el más importante de los erigidos en el territorio de la Nación”. “Sus proporciones guardarán relación con lo grandiosidad del asunto” (...) Sus diversas partes artísticas “deberán formar un acervo gráfico sustancial de historia patria”; “una página eterna de argentinas glorias”; (...) “Su decorado como también el de la plaza en que se asiente” debe ser venerable, propio de los lugares en que se cumplió un hecho trascendente (*Documentos...*; 1928: 141-146).

²⁹¹ Se aprueba por un decreto firmado por el Presidente Alvear el 16 de mayo de 1927, (*Documentos...*; 1928: 146-147).

Respecto a la forma que debería tener el monumento, se aclaraba que se tratase de una torre, lo más importante era que pueda ser visitada en toda su altura utilizando ascensores, además de poder iluminarse “poderosamente en la noche de los días clásicos”. Teniendo en cuenta estas precisiones, en las bases se reconocía la geografía particular en la que sería emplazado el monumento ya que se expresaba que la torre debe ser visible “desde muy lejos”, no “sólo desde los trenes que se aproximan a la ciudad, sino también desde los buques de todas las nacionalidades que penetren en su puerto”. Por otra parte, si la obra fuera principalmente escultórica, debería tratarse de grupos de estatuas alegóricas, con frisos historiados, mientras que la ubicación quedaba librada al proyectista (*Documentos...*; 1928: 141-146).

Conjuntamente con lo que tenía que ver con el diseño del monumento, las bases también mencionaban las obras de urbanismo que debían realizarse, no sólo en la Plaza Belgrano, sino también en las adyacencias. Hacia el final de la publicación de las *Opiniones...* y las *Bases...* que era entregada a los concursantes, se adjuntaban fotografías indicando el lugar donde debía colocarse el monumento, las cuales también permitían observar el entorno e imaginar, para aquellos que tuvieran las herramientas, los cambios necesarios para generar la obra sin precedentes que se pretendía construir. Como se puede observar en la lámina nº 1, se recuperaba la intención de la Avenida Juramento, aprobada por ley provincial durante la intendencia de Lamas, señalando además la Iglesia Parroquial (actual Iglesia Catedral de Rosario) y el Palacio Municipal, inaugurado a fines del siglo XIX.

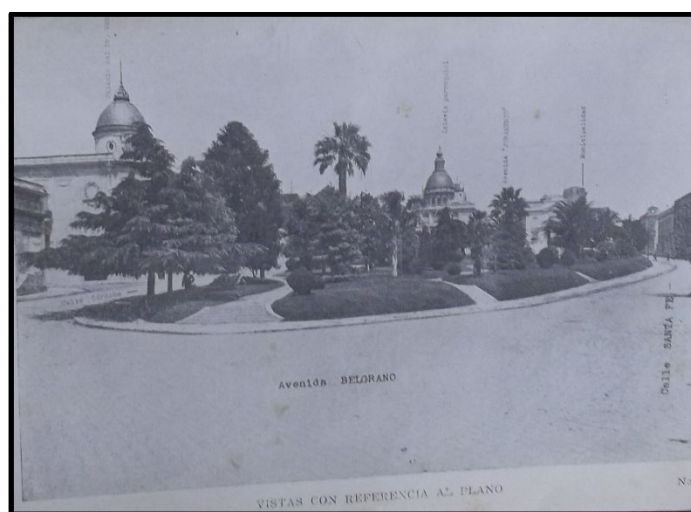


Lámina Nº 1, vistas con referencia al plano. *Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos*, Rosario, Talleres Fenner, 1927.

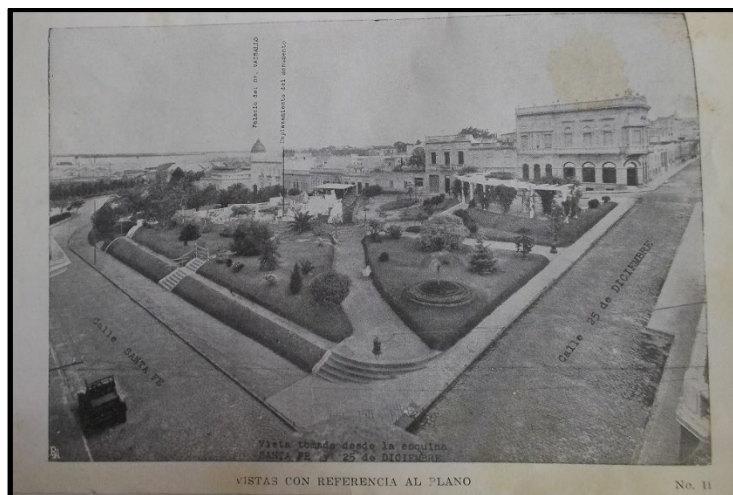
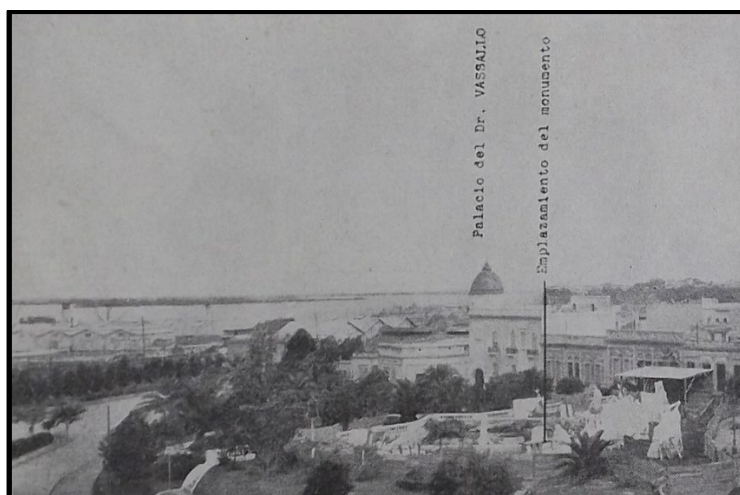


Lámina N° 2, vistas con referencia al plano. Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos, Rosario, Talleres Fenner, 1927.



Detalle lámina n° 2. Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos, Rosario, Talleres Fenner, 1927²⁹².

En la última lámina entregada a los concursantes, se podía observar el río al fondo, incorporando de esta forma el Paraná al paisaje circundante de la futura obra y apoyando la recomendación de que el monumento debía ser observado no sólo por los trenes, sino también por los buques que llegan desde diferentes lugares del planeta.

²⁹² La lámina n°2 resulta muy interesante, ya que en ella se pueden observar las figuras abandonadas del proyecto de Lola Mora.



Lámina nº 3. *Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos*, Rosario, Talleres Fenner, 1927²⁹³.



Lámina nº3, detalle que permite observar la presencia del río en la planificación de la obra a construir. *Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos*, Rosario, Talleres Fenner, 1927. Se establecía entonces en el artículo once que los concursantes debían presentar en sus proyectos las propuestas de decoración para la plaza, si era necesario ampliarla y si era preciso realizar alguna expropiación (más allá de las indicadas en las imágenes). De este modo, de acuerdo a los criterios de época de los que hablábamos en el apartado anterior y, también, siguiendo las intenciones de Araya de embellecer y revalorizar el centro de la ciudad, se incorporaban a las bases indicaciones que tenían que ver con el urbanismo y se aclaraba que la plaza y edificios circundantes debían adaptarse al monumento y no lo contrario.

Además de lo que correspondía a la obra que se iba a construir, lo que se dejaba claro en las bases era la cuestión de la remuneración. A los invitados, que fueron seis, se les otorgaría una suma máxima de dos mil pesos de acuerdo al juicio de valor de la CPPMB y si sus proyectos no habían resultado ganadores; para el beneficiario del primer puesto no se fijaba otro premio que un diploma y “el derecho a construir la obra en las condiciones que fije el contrato”, otorgando un honorario del diez por ciento del costo

²⁹³ Como aclaramos en el capítulo I, la calle 25 de diciembre se llama actualmente Brigadier Juan Manuel de Rosas.

efectivo del presupuesto “como compensación por los planos” (*Documentos...*; 1928: 141-146). Finalmente, se aclaraba que si el ganador del concurso no podía cumplir con los plazos, se le pagaría el uno por ciento de lo estipulado y el proyecto quedaría en manos del gobierno nacional para poder encargar la obra a otro empresario. El último punto resultaba importantísimo, ya que el contrato con Lola Mora, que se había firmado en 1909, establecía que la obra debía terminarse en 1911, mientras que la rescisión se produjo recién en 1925. Para superar los errores que se habían cometido hasta entonces, era fundamental que los plazos y los compromisos de pago se establezcan claramente²⁹⁴. En relación a los plazos, al momento de la redacción de las bases se estableció inicialmente el 31 de diciembre de 1927 (Art.8) para la presentación de proyectos, pero luego se extendió hasta el 31 de marzo de 1928. Por otro parte, también quedaba establecido, en el polémico artículo 5º, que el Jurado quedaría conformado por cuatro miembros designados por la CPPMB, mientras que los otros serían representantes de la Comisión Nacional de Bellas Artes (2) y del Ministerio de Obras Públicas (1). Aunque, como dijimos, la intención desde el comienzo fue romper con el mecanismo de contratación directa de un artista nacional y para ello el concurso fue llamado con carácter internacional, se realizaron invitaciones especiales que, en cierta medida, fueron contradictorias con todos los argumentos presentados. De acuerdo al análisis que de este concurso realiza Noemí Adagio, las invitaciones tuvieron que ver con presiones, a veces más explícitas y otras que circulaban como sentido común en el campo artístico de la época cuando se pretendía una obra de excelencia (Adagio, 2003). Los beneficiarios de estas invitaciones fueron los escultores Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Gaetano Moretti, Víctor Garino, y los arquitectos René Villemín y Francisco Gianotti. Alejandro Bustillo y Alejandro Christophersen fueron invitados pero presentaron excusas particulares y no participaron. Al momento del cierre del concurso, habían sido presentados once proyectos y uno más que se sabía que estaba en viaje en barco desde Francia²⁹⁵.

²⁹⁴ Enfatizando estas cuestiones, en el último artículo de las bases se establecía que “la división en cuotas en pagos de las obras se relacionará exclusivamente a proporciones de materiales colocados en obra terminada según las especificaciones, reservando siempre un porcentaje que garante los gastos que pueda originar la deficiencia o el cambio de la de contratistas y la diferencia de precios en caso de paralización de las obras. Si excepcionalmente se estipulase la entrega de alguna suma sobre otra cosa que no sea la obra misma, por ejemplo: a cuenta de bocetos, estudios, viajes, etc., etc. o en general sobre operaciones preparatorias de la ejecución del Monumento, no podrá ser hecha, en ningún caso sin garantías reales y suficientes por el doble de la suma entregada, en persecución de su reintegro” (*Documentos...*; 1928: 153-154).

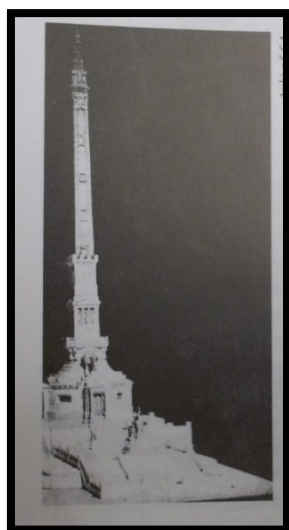
²⁹⁵ De acuerdo a lo que se puede leer en el Acta de clausura de planos del día 31 de marzo de 1928, un proyecto más está llegando desde el Puerto de Le Havre (Noroeste de Francia), desde donde zarpó el 7 de marzo de (*Documentos...*; 1928: 149-150).

De los doce proyectos presentados²⁹⁶ (ocho argentinos y cuatro extranjeros) fueron descalificados siete en una primera evaluación: *Trabajadores venid* (un gran brazo de 80 mts que sostiene una antorcha); *Spes* (faro de 150 mts con base arquitectónica-escultural que encierra una cripta destinada a la conservación de reliquias históricas); *Argentina e glorie* (estatua de 18 metros de altura, simbolizando al pueblo de la República sobre una serie de gradas, flanqueada por columnas dóricas en semicírculo y al pie de un mástil que daría al conjunto, 80 metros de altura); *Para todos los hombres que quieran habitar el suelo argentino* (semielipse de columnas, coronadas por un templete griego y una capilla de 150 metros cuadrados por 15 metros de altura; de Augusto Ferrari); *Sac* (una estatua de Belgrano como figura principal y central del monumento); *Pabellón Azul* (base y torre con estatua al final con una elevación total de 121 metros, una superficie cubierta de 4780 metros cuadrados y una superficie de 37.000 metros cuadrados destinados a jardines, escalinatas, aceras y terrazas; de fuerte alusión clasicista) y *1812* (conjunto principalmente escultórico, con abundancia de figuras).

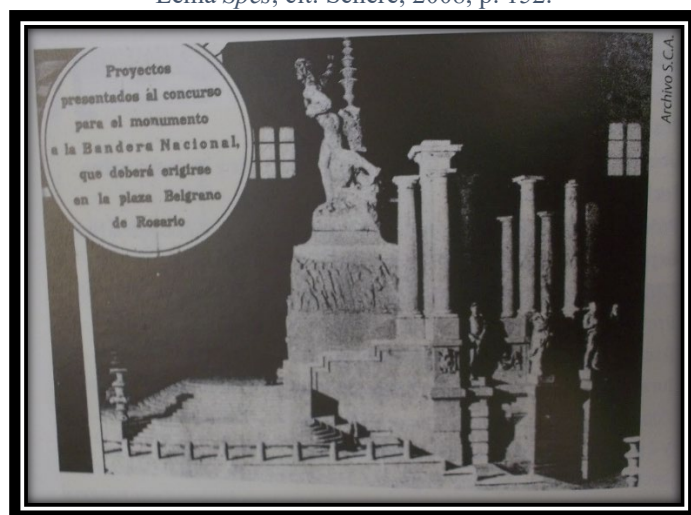


Memoria Descriptiva *Lema Trabajadores venid*, p. 4.

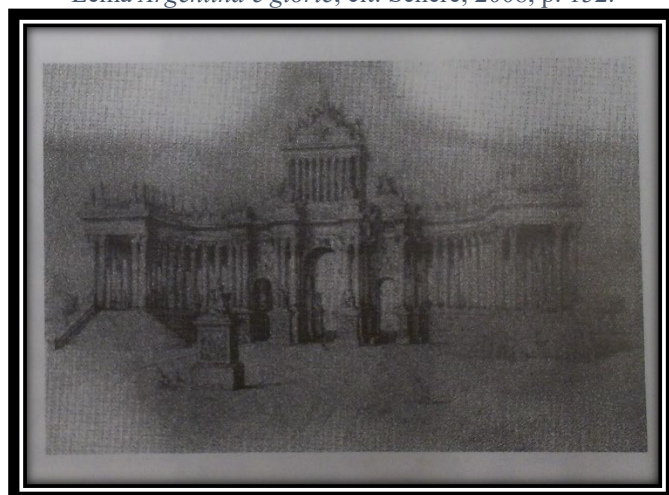
²⁹⁶ Parte de la descripción de los proyectos y las medidas estimadas, principalmente de aquellos de los que no poseemos imágenes ni memorias descriptivas, fueron extraídas de “EL MONUMENTO A LA BANDERA ARGENTINA QUE SE ERIGIRÁ EN ROSARIO. Los proyectos presentados al concurso abierto por la comisión popular”, *La Prensa*, 04 de abril de 1928.



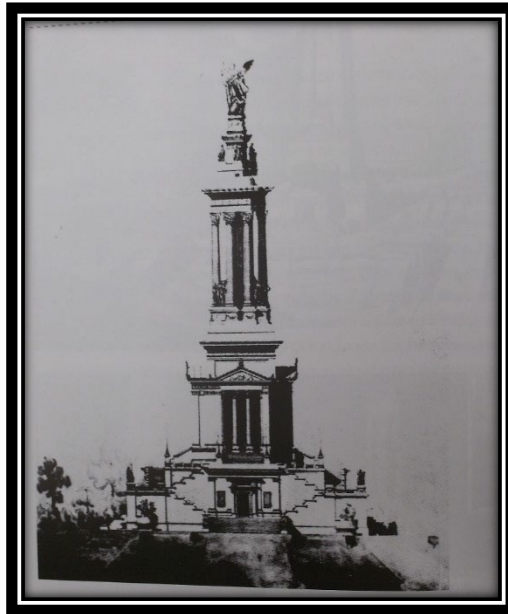
Lema Spes, cit: Schere; 2008, p. 152.



Lema Argentina e glorie, cit: Schere; 2008, p. 152.



Lema Para todos los que quieran..., cit: Schere; 2008, p. 152.



Lema Pabellón Azul, cit. Schere; 2008, p. 153.

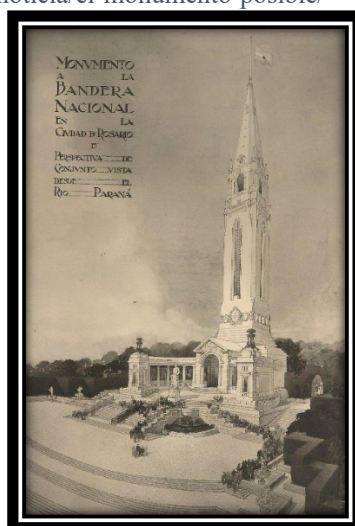


Lema 1812, cit. Schere; 2008, p. 153.

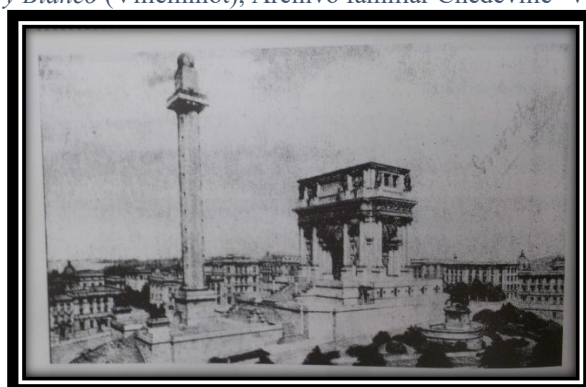
Los cinco que quedaron para ser evaluados fueron: *Azul y blanco* (torre flanqueada por pórticos semicirculares, que harían fondo a una gran estatua simbolizando a la República, colocada sobre una terraza flanqueada por jardines, de René Villemín); *Belgrano* (columna monumental de granito sobre una base destinada a cripta, de Rogelio Yrurtia); *27 de febrero* (combinación de torre, faro y arco de triunfo; de Bono-Fontana); *Floreat* (presenta una torre de 112 metros de altura con un asta-bandera que daría una longitud total de 130 metros; de Moretti) y *Patria de leyes justas, patria de todos* (obelisco de 100 mts y una gradería en forma de herradura por 4 metros de largo y 2,5 de altura que forma la base del monumento, de Troiani- Gianotti).



Belgrano, Rogelio Yrurtia. Publicado por el Museo y Casa Rogelio Yrurtia: <https://museoyrurtia.cultura.gob.ar/noticia/el-monumento-posible/>



Lema Azul y Blanco (Villeminot), Archivo familiar Chedeville- Villeminot²⁹⁷.



Lema 27 de febrero (Bono-Fontana), cit: Schere; 2008, p. 152.

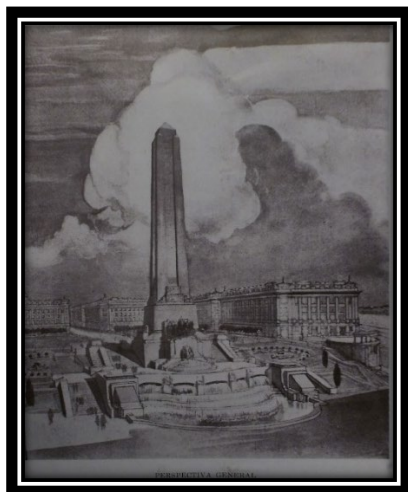
²⁹⁷ Agradecemos a Magalí Franchino la generosidad de compartir con nosotros las imágenes del proyecto de René Villeminot.



Lema 27 de Febrero (Bono-Fontana), citado en Ghilioni; 1999.



Memoria descriptiva *Lema Floreat* (Moretti), 1927.²⁹⁸



Lema *Patria de leyes justas, patria de todos* (Gianotti- Troaini) Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos, Año II, n° 13, Buenos Aires, junio de 1928.

En relación al diseño de los monumentos presentados, todos intentaron responder a las múltiples indicaciones consignadas en la cartilla de la *Ideología* del monumento. En este

²⁹⁸ El lema completo fue publicado también en la *Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos*, Año II, n° 15, Buenos Aires, agosto de 1928.

sentido, incorporaban un interior y un espacio exterior que se pueda visitar en toda su altura, permitiendo también realizar actos patrióticos. En el proyecto de René Villemín se pueden ver inclusive las personas representadas en procesión indicando la circulación posible.



Detalle Lema *Azul y Blanco* que permite observar el transitar de los visitantes, Archivo familiar Chedeville- Villemín.

También la mayoría se había preocupado por el tema de la altura y la posibilidad de ser visto no sólo desde la ciudad, sino también desde el río, en especial *Floreat* incorporaba como portada de la memoria descriptiva una visión nocturna desde el río, característica que es resaltada en el diario *La Prensa* al describir el proyecto destacando que “a 88 metros del nivel del suelo un faro lanzaría potentes destellos dominando la ciudad y el río” (*La Prensa*, 04 de abril de 1928).



Memoria descriptiva Lema *Floreat*, 1927.

Por otra parte, también respondiendo a los requerimientos de las *Bases* y la *Ideología...*, se trataban de torres o mástiles o grupos principalmente escultóricos, con alegorías y

relieves historiados. Respecto a los primeros, y pensando en los cinco proyectos que pasaron a evaluación, podemos colocar en un mismo grupo a *Azul y Blanco* (Villeminot), *Floreat* (Moretti) y *Patria leyes justas, patria de todos* (Gianotti-Troiani). Además, *Azul y Blanco* y *Floreat* colocaban en “una altura insuperable” la bandera nacional.

Previo a que el Jurado se expidiera en relación a los proyectos, las maquetas fueron puestas a consideración de la ciudadanía en una exposición en la Sociedad Rural²⁹⁹ de la Ciudad de Rosario, gesto interesante teniendo en cuenta que lo que pretendía la CPPMB era actuar, justamente, como la voz del pueblo de la ciudad que estaba ansioso por tener su monumento³⁰⁰.

Siguiendo las formalidades acordadas, la CPPMB designó a sus jurados el 18 de abril de 1928³⁰¹, destacando que, en relación a las necesidades de la época, las personas que se nombren serán especialistas en “Arquitectura, Ingeniería, Edilidad e Historia”. En esa reunión, entonces, la Comisión Popular resuelve por unanimidad nombrar como Jurados a Juan Álvarez, Juez Federal y único vinculado con la Historia, al Ingeniero Luis Laporte, Decano de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas del Litoral, y a Luis Lamas, mencionado como “el iniciador de los trabajos tendientes a erigir el Monumento a la Bandera en la ciudad del Rosario”. Ante la renuncia de este último, se nombra al Dr. Alejandro Carrasco, presidente del Jockey Club de Rosario (*Documentos...*; 1928: 151-152). Desde el Ministerio de Obras Públicas se seleccionó a Sebastián Ghigliazza, Director General de Arquitectura (Exp. 2841-M-1928. Buenos Aires, 20 de marzo de 1928, *Documentos...*; 1928: 152-153), y la Comisión Nacional de Bellas Artes, con la firma de Martín Noel, designó a Alfredo Guido, miembro también de la Comisión

²⁹⁹ En una nota aparecida en el diario *La Capital* el día 04 de mayo, se recalca lo valioso que resultaba que tanto los vecinos comunes como aquellos destacados hayan tenido la posibilidad de observar y opinar en relación al futuro monumento. Además, en la misma nota, que no lleva firma, se evaluaba a *Patria leyes justas, patria de todos* como el proyecto que “ostenta mayores calidades estéticas y simbólicas” y que “si el Monumento a la Bandera tuviese que decretarse por voluntad plebiscitaria, el veredicto tendría por cierto que recaer sobre él” (*La Capital*, 04 de mayo de 1928).

³⁰⁰ De acuerdo a lo que expresaban desde la CPPMB, la exhibición pública de planos y maquettes “ha tenido como finalidad que el pueblo, para quien está destinado el Monumento, formase y manifestase su opinión, por la prensa o particularmente, dando forma a su predilección o censura, cosa que ha sido conseguida y que servirá para facilitar el fallo del Jurado” (Convocatoria al Jurado por parte de la CPPMB, 10 de mayo de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 154-156).

³⁰¹ Recordemos que el artículo 5º de las Bases explicaba que el jurado “estará compuesto por siete miembros, tres de ellos nombrados por la Comisión Pro Monumento, uno por el MOP de la Nación y dos por la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo la presidencia de la Comisión Pro Monumento [en la persona de Araya]” (*Documentos...*; 1928: 143).

Municipal de Bellas Artes de Rosario³⁰², y a José Fioravanti (Buenos Aires, 20 de marzo, *Documentos...*; 1928: 154)³⁰³.

El 10 de mayo se convocó al Jurado, aclarando que más allá de la presentación que un grupo de artistas, “que voluntariamente no concurrieron”, hicieron al Presidente de la Nación para que se aumente el número de miembros, esta acción es independiente de los plazos fijados para la expedición del Jurado y “extraña a las Bases aprobadas”. Una vez realizada esta introducción, se convocó a los jurados para el día 14 del corriente en esta ciudad del Rosario (Convocatoria al Jurado por parte de la CPPMB, 10 de mayo de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 154-156)³⁰⁴.

Sin embargo, y más allá de los argumentos que la CPPMB se ocupó de esgrimir³⁰⁵, uno de los principales logros de la Sociedad de Artistas Argentinos fue que se amplíe el número de jurados de siete a nueve miembros mediante un decreto del Poder Ejecutivo Nacional con fecha del 30 de mayo. Previo a la ampliación del jurado, desde el Ministerio de Obras Públicas se habían comunicado con el Ingeniero Araya el día 16 de mayo, disponiendo que se difiera la reunión “hasta tanto se resuelva las peticiones de que se ha hecho referencia” (*Documentos...*; 1928: 175-176). En la reunión de la Mesa Directiva de la CPPMB del día 17 de mayo, Araya informaba sobre un encuentro que había mantenido con el Ministro de Obras Públicas y el Director General de Arquitectura el mismo 16 de mayo que se envía la comunicación oficial para retrasar la reunión del Jurado. Respecto a lo conversado con Ortiz y Ghigliazza, Araya expresó que el Ministro indicó que no era su intención anular el concurso y que tampoco desconfiaba de las intenciones de la CPPMB, sino que consideraba necesaria la ampliación del número de miembros del Jurado para un mejor resultado³⁰⁶. Frente a esta expresión del Ministro,

³⁰² Si bien pertenecía a la CMBBAA, Alfredo Guido fue designado jurado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, como lo estipulaba el artículo 5º de las Bases del concurso.

³⁰³ En relación a la composición del Jurado, algunos tenían más experiencias que otros en esta actividad. El presidente Ramón Araya sólo había participado como jurado en el concurso del Mercado Norte en 1927, y el del monumento a la bandera será su última experiencia. Fioravanti tuvo sólo dos experiencias como jurado en los concursos para el monumento a la bandera y para el Museo Nacional de Bellas Artes, ambas en 1928. Indudablemente, el más experimentado era Sebastián Ghigliazza, que participó como jurado de ocho concursos entre 1920 y 1928.

³⁰⁴ La convocatoria es reproducida en el diario *La Prensa* el día 13 de mayo de 1928.

³⁰⁵ En la misma convocatoria al Jurado, la CPPMB defiendió la labor “honesta, despojándose de todo lo que sea interés o tendencia personal o de agrupación, o de partido” que han realizado al nombrar a sus representantes y delegar a la Comisión Nacional de Bellas Artes el poder para que designe los propios. Lo que resulta más contundente es que la CPPMB, en esta misma convocatoria, se pone en la piel del “pueblo” que es el que realmente ha hecho la “gestión del Monumento” (Convocatoria al Jurado por parte de la CPPMB, 10 de mayo de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 154-156).

³⁰⁶ El Ministro Ortiz expresaba que se le había sugerido, por personas que no quiso nombrar, que la CPPMB usaría la mayoría que tenía en el Jurado para “elegir, perjudicialmente, un monumento determinado” (Acta de la reunión de la Mesa Directiva de la CPPMB, 17 de mayo de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 169-170)

Araya responde que, en realidad, la escultura y la pintura no tienen tanta relevancia en el concurso comparadas con la Arquitectura, que “predomina en la obra del máximo monumento” (*Documentos...*; 1928: 170).

Evidentemente, la reunión no resultó exitosa, ya que desde el mencionado ministerio se insistió en la ampliación del número de jurados, pedido que Araya desoyó y terminó reuniendo al Jurado de siete miembros como estaba previsto el día 18 de mayo, pero con la asistencia sólo de los rosarinos: Araya, Álvarez, Carrasco y Luis Laporte. De acuerdo al acta de dicha reunión, Ghigliazza y Fioravanti habían avisado que no estarían presentes, mientras que Guido no se había comunicado con la CPPMB. En dicha reunión, se informó que el Ministerio de Obras Públicas había pedido retrasar la reunión y se anuncia que Araya tiene previsto reunirse con el titular de esa área. De acuerdo a lo que se puede leer en el Acta, el objetivo de esta reunión, que se sabía de antemano que no iba a contar con la presencia de los jurados designados desde Buenos Aires, era poner a consideración de los presentes “si puede una resolución del Ministro paralizar los efectos de un Jurado que está regido por un Decreto del Poder Ejecutivo Nacional (mayo 16 de 1927)”. La opinión fue unánime indicando que no era suficiente la sugerencia del Ministerio para frenar el accionar del jurado. Sin embargo, el Dr. Álvarez sugirió “que no obstante, debe accederse a la indicación del Sr. Ministro, porque sin el buen ánimo del Gobierno no es posible la erección del Monumento”. Se concluye en esta reunión que se informará al Sr. Ministro que se aceptará la prórroga del laudo, sólo mediante un decreto del Poder Ejecutivo (Acta de la única reunión del Jurado según las Bases, Rosario, 18 de mayo de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 176-177).

En consecuencia, en el decreto del PEN se retomaron algunas de las discusiones que habían protagonizado la CPPMB y la Sociedad de Artistas Argentinos en lo que se refería a la invitación de artistas extranjeros, destacando que más allá de lo patriótico que puede resultar el pedido de los artistas, no justificaba la modificación de las Bases cuando ya habían sido presentados los proyectos³⁰⁷. Sin embargo, más allá de esta salvedad, se estipulaba el aumento del número de jurados, “con el objeto de que un mayor concurso de opiniones, pueda dar lugar a que el fallo se produzca rodeado de toda ecuanimidad y autoridad indispensable” (Decreto Ampliatorio del Jurado, Buenos Aires, 30 de mayo de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 177-178). A partir de entonces, el Jurado estuvo compuesto por nueve miembros, tres de ellos nombrados por la CPPMB, tres por el MOP,

³⁰⁷ Entre los argumentos presentados en el decreto se encontraba el antecedente de concursos anteriores, en los que también participaron artistas y arquitectos extranjeros.

y dos por la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo la Presidencia de Araya. Además, el decreto estipulaba que el jurado no podría constituirse sino con los dos tercios de los miembros del mismo, y la adjudicación no se tendría por aceptada sino con cinco votos por lo menos.

Por resolución del MOP del día 31 de mayo, los elegidos que se sumaron a Sebastián Ghigliazza fueron Raúl Fitte, en ese momento Presidente de la SCA – que había firmado en apoyo a las peticiones de la SAA – y Pio Collivadino, Director de la Academia Nacional de Bellas Artes. Después de los muchos inconvenientes y retrasos, el nuevo jurado de nueve miembros se reunió el día 23 de junio sin ningún ausente. Por unanimidad se eliminaron los proyectos que indicamos más arriba y se pasó a evaluar *Patria de leyes justas, patria de todos; Floreat; Belgrano; Azul y Blanco y 27 de febrero*³⁰⁸. El primero en expresar su opinión fue el experimentado Ghigliazza, quien sostuvo que *Floreat* y *27 de febrero* tienen los mayores méritos, aunque a ambos les “falta carácter para ser definidos monumentos a la Bandera Nacional y no expresan la idea principal” (*Documentos...*; 1928: 182). A partir de esta afirmación y de la inmediata respuesta de Araya, todas las intervenciones fueron para colocarse de un lado o del otro del debate, buscaron secundar a Ghigliazza desacreditando a los proyectos o los defendieron para apoyar las opiniones del presidente de la CPPMB.

Araya, en respuesta a Ghigliazza, manifestó que los cinco proyectos seleccionados cumplen con el “carácter artístico” que sugieren los documentos recopilados bajo el título *Opiniones sobre la ideología del monumento* y que cualquiera de ellos cumpliría con el “excelso homenaje” que se merece la creación de la Bandera Nacional. Para el presidente del Jurado resultaba evidente que los “jurados viajeros” no han leído las memorias descriptivas de los proyectos, y que no estaban actuando con “sano ánimo de juez”. Las palabras finales de Araya se centraron en lo que él entendía sobre lo que el arte y el artista deben ser y expresar.

el arte no es más que un medio de expresar y de transmitir ideas, sentimientos y emociones, por medio de líneas, formas, masas, sonidos, colores, etc., por el cual el artista se comunica con los demás individuos (...)El arte no es una cosa técnica, precisa y concreta (*Documentos...*; 1928:182).

³⁰⁸ Antes de la deliberación sobre la calidad artística de los proyectos, se trató el “tema Yrurtia” quien había enviado su propuesta sin respetar el anonimato. Ante esta irregularidad se concluye que no ameritaba “descalificación, por ser el incógnito un derecho concedido a los artistas que no desearan aparecer como derrotados” (*Documentos...*; 1928: 181).

Inmediatamente le respondió Fioravanti que el artista debe ser el “técnico de la plástica” y que él no “encuentra plástica en los proyectos”. Guido intervino en el mismo sentido, agregando que los artistas son los únicos habilitados para juzgar en este concurso (*Documentos...*; 1928: 182-183). Ante estas breves, pero contundentes afirmaciones, Araya intentó rescatar los proyectos presentados enumerando las virtudes de cada uno³⁰⁹, poniendo más hincapié (como ya lo había hecho en otras oportunidades) en el valor arquitectónico que en el artístico.

El monumento a la Bandera solo puede ser expresado vigorosa y plenamente por la arquitectura, o sea por el arquitecto (...) El artista de la forma estatuaría, el escultor, tiene rol secundario (*Documentos...*; 1928: 183).

Álvarez fue el primero en pedir la palabra para intervenir en contra de Ghigliazza enfatizando que el argumento “no me satisfacen” no es suficiente para rechazar todos los proyectos. En este sentido, afirmó que los cinco proyectos conceptuados como los “mejores” contienen un “santuario patriótico” y que todos los monumentos propuestos son de “primer orden en su tipo”, por lo que sería incomprensible rechazarlos “cuando los propios sostenedores de tal opinión no saben decir con claridad cuál es el tipo aceptable”³¹⁰ (*Documentos...*; 1928: 84). Laporte también se puso del lado de Araya al defender los proyectos con el argumento de que todos “llenaban ampliamente las condiciones estéticas, en especial los proyectos *Floreat* y *27 de febrero*” (*Documentos...*; 1928: 185). Finalmente, el último miembro de la facción de la CPPMB, Carrasco, también opinó a favor de Araya y de los proyectos presentados al concurso³¹¹. Su conclusión fue que resultaba evidente que Ghigliazza, Fioravanti, Collivadino, Fitte y Guido están unidos

³⁰⁹ Respecto al obelisco de Troiani y Gianotti dice que este proyecto expresa vivamente “¡Soy el monumento conmemorativo buscado!”. Sobre *Floreat* afirma que es un mástil “bellísimo y grandioso”, mientras que del altar presentado por Villemín, sostiene que presenta la “expresión religiosa deseada por muchos”. La columna de Yrurtia es calificada como una “majestad imponente e impresionante” y el arco del triunfo del arquitecto del Bono-Fontana es una “idea genial y simple” (*Documentos...*; 1928: 183). También Fioravanti se expresa en relación a los proyectos, expresando que el proyecto de Troiani y Gianotti es “triste”, aunque tiene que reconocer que “en ese puñado de obeliscos hay una concepción genial”. Además, critica que la arquitectura sea de estilo egipcio, mientras que el grupo escultórico es de estilo barroco, agregando que las proporciones de los grupos escultóricos son reducidas en relación a la masa. Más allá de estas afirmaciones, termina diciendo que fuera de éste, ninguno tiene para él, interés plástico ni interpretación.

³¹⁰ De acuerdo a lo que plantea Álvarez siempre que tuvo la oportunidad de preguntarle a aquellos que opinaban que los proyectos presentados al concurso no estaban a la altura, debería ser la obra, la respuesta fue siempre la misma “no sabemos, pero algo distinto (...) ni obelisco, ni torre, ni columna, ni arco de triunfo, pues todo esto destina a otra clase de conmemoraciones” (*Documentos...*; 1928: 183).

³¹¹ Carrasco coincide con Álvarez en que “no es posible pretender que el monumento sea un símbolo que haya de apartarse de las formas arquitectónicas conocidas; arco de triunfo, torre, columna, obelisco, etc. pues para ello, siendo la bandera, símbolo por excelencia – habría que llegar a la conclusión de que el monumento debiera ser la bandera misma” (*Documentos...*; 1928: 186).

para declarar desierto el concurso, mientras que los miembros de la CPPMB tienen la voluntad de elegir un ganador. Finalmente, fue Álvarez quien realizó una propuesta que buscaba retrasar la cuestión frente a una situación que parecía insuperable. Para Álvarez no era “posible tratar con semejante precipitación asuntos tan graves”, por lo cual llega inclusive a anunciar su renuncia si la situación sigue como hasta el momento. Más allá de esta fuerte intervención, Guido respondió que “lo mismo era hacer el rechazo total hoy que después, por estar así convencido” (*Documentos...*; 1928: 187). Ante esta circunstancia, de que la mayoría estaba convencida de rechazar el concurso, el presidente del Jurado decidió dar por terminada la reunión³¹².

Los sucesos que siguen precipitaron lo que se venía anticipando: el fracaso del concurso. Entre los primeros indicios aparece un telegrama de Rogelio Yrurtia, quien desde París advierte que algunos miembros del jurado son enemigos personales, “Ghigliazza, Collivadino, etc” (París, 25 de junio de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 188). Además, el 4 de julio la CPPMB recibe la renuncia de Juan Álvarez, una nota de cuatro líneas en la que no presenta ninguna justificación a su decisión (*Documentos...*; 1928: 187-188). Sin embargo, teniendo en cuenta el tenor de sus intervenciones en el debate del Jurado, no resulta extraño que haya terminado presentando su renuncia a una situación incómoda que ya se percibía que no tenía solución.

El 20 de julio se reunió en asamblea la CPPMB, con la intención de informar a los miembros que en relación al concurso, “no estamos frente a un jurado de verdad”, ya que sólo una minoría conformada por Laporte, Carrasco y Álvarez actuó “con conciencia de Juez, de Crítico y de Patria”. De acuerdo a las expresiones de Araya, esta minoría actuó frente una mayoría compuesta por los miembros del MOP y de la Comisión Nacional de Bellas Artes, cuya única intención era anular el concurso.

Así, cuando uno de los jurados [se refiere a Guido] dijo – en la sesión del día 23 – que estaba convenido el rechazo total, nos explicaba, no sólo la aritmética del Decreto ampliatorio: hacer cinco sobre la mayoría de nueve; sino que nos dijo cuándo y el porqué – entonces – no fue posible hacer variar al Sr. Ministro de sus candidatos Collivadino y Fitte, aún recordándole la colaboración que nos debía

³¹² En el acta figura sin profundizar que, cuando mediaba la reunión, Pío Collivadino acusó a Araya de favorecer a los artistas extranjeros en detrimento de los nacionales. Araya responde que esa opinión es “uno de los tantos argumentos periodísticos que se han empleado en la campaña efectuada para anular, sin juicio serio, el Concurso realizado” (*Documentos...*; 1928: 184).

Dos días después de esta primera (y única del jurado completo), se publica un resumen en el diario *La Nación*, donde se destaca que sólo dos proyectos pasaron a evaluación: *27 de febrero* y *Floreant* (“Homenaje a la bandera”, *La Nación*, 25 de junio de 1928).

mantuvo los candidatos tachados por esta Comisión, algunos de los cuales habían de ser recusados posteriormente por los artistas concurrentes (...) Tampoco era moral, a todas luces, la continuación en el Jurado de los señores Fioravanti y Guido, después de sus actitudes y sus renunciaciones, pero era conveniente al plan (*Documentos...*; 1928: 189-190).

Además, Araya incorporó al Presidente Alvear en la discusión, argumentando que pudo haber existido algún malentendido, pero que eso no justificaba la mala voluntad que se mostró desde el Poder Ejecutivo ampliando el número de jurados³¹³. Ante la descripción de una situación que parecía irreversible, y luego de defender al concurso que habían logrado realizar a pesar del poco apoyo económico, Araya propuso al resto de los miembros de la CPPMB las siguientes opciones: dejar el asunto al gobierno que viene, que se nombre un nuevo grupo de jurados (“eminentes, de integridad indiscutida, tales como los que ha nombrado la Comisión”) para que revean toda la discusión del día 23 de junio y para que elijan a uno de los cinco proyectos que fueron considerados para la evaluación. Por unanimidad, los miembros de la CPPMB votaron llevar estas propuestas y apreciaciones al Presidente de la Nación, lo cual se realizó mediante una nota que contenía tres pedidos concretos: que la comisión pueda designar al Jurado completo; la revocación de los artículos que agregan dos miembros al Jurado designados por el Ministerio de Obras Públicas del Decreto del 30 de mayo y la ampliación del plazo para dictar el fallo hasta el 1º de octubre. La nota concluía en que si estas peticiones no eran escuchadas, que “el señor Presidente se avoque por sí mismo a la resolución que corresponde”³¹⁴.

En un proceso paralelo, los jurados designados desde Buenos Aires se congregaron en Rosario el día 31 de julio para realizar el dictamen definitivo sin que haya existido una convocatoria oficial³¹⁵. Al no encontrar a Araya y al pasar por la casa de Cardarelli (secretario de la CPPMB) y ser informados de que el nombrado se encontraba fuera de la ciudad, los jurados designados por el Ministerio de Obras Públicas y la Comisión

³¹³ Araya explica que en las tres entrevistas con el Sr. Presidente, “se convino un concurso de pocos maestros” que fue interpretado como un concurso de proyectos, no de “personas”. Más allá de este posible malentendido, Araya concluye que “si no seguimos el camino que el Sr. Presidente desea, ello no funda ni su enojo, ni su veleidad, contra lo obrado” (*Documentos...*; 1928: 192).

³¹⁴ La nota se envió al Sr. Presidente de la República Dr. Marcelo de Alvear con fecha 27 de julio, acompañada con las copias de las actas de la reunión del Jurado del día 23 de junio y de la Asamblea de la Comisión del 20 de julio (*Documentos...*; 1928: 198-199).

³¹⁵ De acuerdo a lo que expresan Guido, Fioravanti, Ghigliazza, Fitte y Collivadino en un documento frente a escribano público, habían “gestionado telegramas” los días 12, 28 y 30 de julio para coordinar la convocatoria fijada para el día 31 como último plazo (*Documentos...*; 1928: 200).

Nacional de Bellas Artes elaboraron ante escribano público un acta donde dejaron expresadas sus opiniones sobre los proyectos presentados al concurso. Al comienzo del documento Ghigliazza reafirmó lo que había expresado en la reunión del día 23 de junio, aunque en esta oportunidad explayándose mucho más en los argumentos que lo llevaron a rechazar los proyectos³¹⁶, argumentos que fueron apoyados y respaldados por los demás jurados reunidos en este acto³¹⁷. Frente al acuerdo general, concluyeron el documento expresando que el concurso debería declararse desierto, aunque entregando una mención especial y una indemnización de dos mil pesos a los autores de *Floreat* y *27 de febrero*. Esta sugerencia fue finalmente avalada por el Poder Ejecutivo Nacional mediante un Decreto firmado por el Presidente Alvear el 2 de agosto, en el cual quedó explícito que fue por decisión y responsabilidad de Araya que el Jurado no fue convocado para el fallo definitivo³¹⁸. Teniendo en cuenta estas cuestiones, el Presidente de la Nación suspendió el reconocimiento otorgado a la CPPMB y le encargó a la Dirección General de Arquitectura el cumplimiento de la ley de 1909 que preveía la construcción del monumento a la bandera, dejando sin efecto el concurso al que se había llamado el año anterior³¹⁹.

³¹⁶ Rescata a *Floreat* y *27 de febrero*, los cuales muestran en su parte arquitectónica, aunque les falta “carácter para representar la idea o concepto que se desea simbolizar” (Documento elaborado frente al escribano S. Alzola Zabaleta por los Señores Ghigliazza, Guido, Fitte, Collivadino, Fioravanti y Guido. Rosario, 31 de julio de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 200-201).

³¹⁷ Fioravanti, aclara que además ha enviado a la CPPMB un escrito con los argumentos requeridos por Araya. Fitte, retomando fragmentos sobresalientes de las Opiniones sobre la ideología del monumento que el mismo Araya había recopilado, resalta que la Comisión Nacional de BBAA expresó “que los artistas deberán ser argentinos (...) quizá para que puedan imprimir el sello del alma argentina”. También con la intención de haber estudiado detalladamente cada uno de los proyectos, Fitte deja expresado que *Floreat* tiene “armonía de proporciones [pero le falta] algo de expresión”; *27 de febrero* tiene un arco de triunfo “muy interesante”, pero no expresa “la idea del tema tratado”; *Belgrano* tiene una “composición equilibrada exteriormente aunque poco estudiada en sus detalles” además de estar exento de carácter; *Patria de leyes juntas...* presenta un “carácter funerario” que “no coincide con la idea de simbolizar la libertad inmortal”; finalmente, *Azul y Blanco* está exento de la expresión del tema. Por todo lo expresado, Fitte consideraba que ninguno de los trabajos presentados causa “las sensaciones de grandiosidad, emotividad, originalidad y expresión que exige la ideología que expresan las bases del concurso y los comentarios y opiniones” (*Ibid.*, en: *Documentos...*; 1928: 202-203). Collivadino, por su parte, se limitó a expresar que estaba de acuerdo con Fitte.

³¹⁸ Entre los considerandos del decreto se especificaba que la actitud de la CPPMB (y en particular del Presidente Araya) en la nota que habían enviado al Presidente de la Nación hacía “inconveniente que el PEN o sus dependencias sigan manteniendo relaciones de ningún género con dicha Comisión”. Además, el PEN reconocía la labor de Ghigliazza, Collivadino, Fitte, Fioravanti y Guido (Decreto del Presidente Alvear, 2 de agosto de 1928, en: *Documentos...*; 1928: 204-206).

³¹⁹ En la última asamblea de la CPPMB (09/08/1928) Araya refutó algunos de los considerandos del Decreto Presidencial que daba por desierto el concurso. Respecto a la acusación de que no había convocado al Jurado, respondió que “habiéndose producido renunciaciones y recusaciones, las puso en conocimiento de la Comisión Popular (Acta del 20 de julio de 1928), y no lo hizo más antes, por el estado de huelgas violentas porque cruzó esta ciudad, resolviéndose elevar los hechos al conocimiento del Presidente de la República y pedir prórroga del plazo”. En relación al supuesto fallo del Jurado que surge del acta realizada ante escribano público por los jurados designados desde Buenos Aires, Araya aclaró que “no hay fallo del

¿Cuáles fueron, entonces, las posturas encontradas que impidieron la resolución favorable del concurso internacional? Si bien se pueden distinguir tres aspectos principales del conflicto -el envío de invitaciones especiales, la convocatoria al jurado una vez finalizado el concurso y la designación de una mayoría para la CPPMB- todos estaban teñidos por un enfrentamiento profundo entre lo nacional y lo extranjero. En definitiva, la principal cuestión giró en torno a cómo garantizar el carácter nacional que debía contener el monumento, ¿por su autor?, ¿por los materiales?, ¿por el jurado? Todas las discusiones empezaban y terminaban en lo mismo. El problema con aquellos que habían sido invitados se centraba en que eran extranjeros. El problema con el número de jurados, también tenía que ver con lo mismo, ya que la mayoría adjudicada a la CPPMB hacía suponer a los artistas que el proyecto ganador iba a ser el de un extranjero.

Desde diciembre de 1927 la Sociedad de Artistas Argentinos (SAA), una comisión ad hoc que parecería formarse para reclamos desde tipo³²⁰, se había expresado como contraria a las bases redactadas por Araya y Ghigliazza. En una nota dirigida (sin intermediarios) al Presidente de la Nación, insisten en el pedido de derogación del decreto de fecha 16 de Mayo de 1927, el cual aprobaba las bases del concurso “por ser estas contrarias a los más elevados propósitos de los artistas argentinos y al sentimiento patrio” (*Documentos...*; 1928: 163)³²¹. Para los artistas nucleados en la SAA, la CPPMB era ajena a “nuestra

Jurado, sin deliberación, sin quórum, con Jueces recusados, sin integración y sin citación” (*Documentos...*; 1928: 207-208)

³²⁰ Desde la web oficial de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos [<http://www.saap.com.ar/historia/01-25-35.htm>] se propone que ésta fue la misma que aquella Sociedad de Artistas Argentinos cuyo primer presidente fue Benito Nazar Anchorena. De acuerdo al recorrido cronológico que allí se realiza, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos comienza a funcionar a fines de 1925, a partir del encuentro entre dos grupos que pretendían defender los derechos de los artistas. En consecuencia, cuando se realiza la inauguración del Salón Universitario se produjo el entendimiento de los grupos, y quedó establecido como Presidente Benito Nazar Anchorena. El 5 de diciembre de 1925 quedó definitivamente inaugurada la Sociedad cuya denominación definitiva fue: "SOCIEDAD ARGENTINA DE ARTISTAS PLÁSTICOS". Entre sus fundadores y primeros adherentes figuraban: Enrique Prins (primer secretario), Fray Guillermo Butler, Bernardo Quirós, Italo Botti, Alfredo Gutero, Agustín Riganelli, Alfredo Bigatti, Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Horacio Butler, Luis Falcini, Valentín Tibón de Libian, Augusto Martheau, Olivia Navarro, Mario Canale, Soto Avendano, Alberto Rossi, entre otros. En el recorrido por las intervenciones que la Sociedad protagoniza entre 1925 y 1935, además de la cuestión del monumento a la bandera de Rosario, participó de la “situación anormal y manifiestas negligencias de las comisiones de los concursos a la Quebrada de Humahuaca, Constituyentes del 53, Monumento a Mitre en la Plata, entre otros”. En todo caso, lo que evidencia la intervención de la Sociedad de Artistas Argentinos / Sociedad Argentina de Artistas Plásticos es la necesidad de un campo artístico en crecimiento de aunar reclamos y mostrar una imagen de unidad y cooperación.

³²¹ La nota es enviada por la SAA, firmada por el Presidente Benito Nazar Anchorena y el secretario Pedro Blake, el 27 de diciembre de 1927 y, ante la falta de respuesta, se reitera el 24 de abril de 1928. Exp. N°8469, Letra S, MOP.

De acuerdo a lo que expresa Araya en la Asamblea de la CPPMB del día 20 de julio a la que hicimos referencia recién, la campaña de los artistas tuvo su primera aparición pública con una nota de Juan Carlos Oliva Navarro, un artista uruguayo de fuerte presencia en la zona rioplatense, la cual se centró en dos argumentos principales: falta de compensación económica y nacionalismo. Araya destaca que aquí

realidad artística” y el concurso ponía de relieve “su desconocimiento para planear y llevar a ejecución el monumento”. De acuerdo a lo que expresaban, además, se ponía en evidencia el incumplimiento por parte del Presidente Alvear de las reiteradas promesas de “ayuda a los artistas argentinos”, teniendo en cuenta que había expresado de forma categórica “que toda obra pública de embellecimiento de las ciudades argentinas, debe ser encomendada a los artistas nacidos en este suelo” (*Documentos...*; 1928: 163)³²². Finalmente, concluían en que “no es admisible ni lógico que artistas extranjeros ejecuten el Monumento de nuestro sagrado símbolo”. Para los artistas, lógicamente, los encargados de realizar las bases del concurso, deberían ser representantes técnicos de la Comisión Nacional de Bellas Artes, la Comisión Municipal de Bellas Artes, la SAA y la Sociedad Central de Arquitectos (*Documentos...*; 1928: 163-164).

Estos argumentos fueron reiterados por la SAA, o por algunos de sus miembros, en múltiples ocasiones en notas oficiales o publicaciones en la prensa. Por ejemplo, en una nota que presentaron Alfredo Guido y José Fioravanti a la Comisión Nacional de Bellas Artes cuando son designados jurados, y que se reproduce en el diario *La Nación*, se puede leer un resumen del pensamiento de los miembros de la SAA. Para ambos artistas, a partir de la lectura de las bases del concurso, se comprueba que

se ha invitado especialmente a tres arquitectos extranjeros, prescindiendo en absoluto de los profesionales argentinos; se ha reservado a la comisión pro monumento a la bandera una mayoría en el Jurado de todo punto de vista injustificada, y provisto de atribuciones que le permitan dictar resoluciones inconsultas en menoscabo de los concurrentes (*La Nación*, 16 de mayo de 1928).

Además, agregaban que la comisión popular “se ha conducido en forma arbitraria y desconsiderada” y que Araya y algunos miembros “no ocultan su opinión adversa al arte nacional, poniendo en evidencia su desdén para los artistas argentinos”³²³.

comenzó la campaña de los artistas en contra del concurso, la cual perseguía dos objetivos principales: “1º. declarar desierto el concurso; 2º llamar a un nuevo concurso entre artistas nativos”. Para Araya, los artistas se aprovechan “hábilmente de la situación de un gobierno que expira, que está rodeado de descontentos” (*Documentos...*; 1928: 193).

³²² Marcelo Torcuato de Alvear fue un presidente vinculado con los artistas que solía acercarse a exposiciones y al teatro, compraba obras y participaba del nombramiento de artistas como docentes. (Corsani, 2019).

³²³ En relación al presidente de la Comisión Popular, afirman que “atribuyéndose facultades de que carece por sí y ante sí, ha designado jurados, prorrogado términos e intervenido – alterando las condiciones del reglamento – en la preparación de algunos proyectos”. Finalmente, afirman que los designados como jurados por la Comisión Popular “carecen de toda competencia artística para pronunciarse en asuntos de esa índole y magnitud” (*La Nación*, 16 de mayo de 1928).

En sintonía con el pensamiento de su hermano, Ángel Guido también se expresó en contra de la CPPMB en una carta dirigida a Ricardo Rojas el 28 de abril de 1928. En ella, Ángel Guido expresaba que tanto él como su hermano se encuentran embarcados “en una contienda argentinista por reconquistar el respeto que no ha tenido una comisión para con los artistas argentinos”. Se refiere, efectivamente, a la comisión encargada de la contratación para la construcción del monumento a la bandera, sobre el cual teme que

por incultura de aquella comisión extranjerizada, que no quiere ver su fracaso ineludible, está a punto de caer en manos extrañas a nosotros y a nuestro país mediante proyectos tipo standard, industrializados... (Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 25 de abril de 1928. IIMCRR).

Como si todas esas expresiones no fueran suficientes, en una asamblea de junio de 1928, los miembros de la SAA reconocen estar realizando una campaña en contra de la CPPMB y consideran un deber moral conseguir que el monumento sea construido por un artista argentino³²⁴.

Como hemos venido describiendo, si bien el enfrentamiento más importante fue con la SAA, sociedad de carácter nacional, la CPPMB también tuvo que responder las acusaciones de la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBBAA)³²⁵. Desde el comienzo, esta comisión se había enfrentado abiertamente con la encargada de gestionar el contrato para el monumento a la bandera, por lo que no resulta sorprendente que haya actuado en la misma sintonía que la SAA³²⁶. En este sentido, uno de sus miembros,

³²⁴ Las Actas de dicha asamblea fueron publicadas en el diario *La Prensa* el día 8 de junio: “...la SAA resolvió por unanimidad de votos continuar la campaña iniciada contra la forma en que se proyectó el concurso del Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario, y rechazar al mismo tiempo las manifestaciones del MOP, por entender que no se ajustan a la realidad de los hechos controvertidos y porque además menoscaban el valor profesional y artístico argentinos al no haberse invitado especialmente a ningún arquitecto argentino, invitación que existió en cambio para dos extranjeros, con la agravante de carecer de títulos de arquitectos. Es un deber moral de la SAA, considera la entidad, afirmar su fe patriótica y bregar porque el monumento al sagrado emblema de la patria lo realicen artistas argentinos” (*La Prensa*, 28 de junio de 1928).

³²⁵ Si bien ambas comisiones rosarinas (la de Bellas Artes y la del Monumento a la Bandera) compartían miembros e intereses, tenían profundas diferencias. En el capítulo III hemos explicado que la CMBBAA pretendía tener el control sobre todas las decisiones de las obras de arte público destinadas a la ciudad, por lo cual se pudo haber sentido amenazada por la Comisión encabezada por Araya. Por una cosa o por otra, los enfrentamientos entre ambas agrupaciones que estuvieron presentes en 1925, volverán a aparecer en 1928.

³²⁶ Por lo que pudimos recabar, la SAA se dirigió a la CMBBAA el 26 de diciembre de 1927, simultáneamente a la nota enviada al MOP pidiendo la derogación de las Bases y/o la ampliación del número de jurados. En el acta del día dos de enero de la CMBBAA, se da lectura a dicha comunicación de la SAA, en la cual notificaban de la protesta formulada por la “forma en que han sido resueltas las bases para el concurso” para el monumento a la bandera. A partir de esta lectura, se encomendó a uno de sus miembros, Amuchástegui, que recabe la información sobre los antecedentes y las bases dispuestas por la CPPMB. Cabe destacar, que en esta reunión se encontraba presente Roberto Vila Ortíz y no está registrada ninguna intervención, lo cual es llamativo ya que es uno de los miembros, al igual que Amuchástegui, que

Alfredo Guido, fue parte del Jurado y actuó en el mismo sentido que los porteños designados por la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Ministerio de Obras Públicas. Sin embargo, más allá de esta designación, la CMBBAA intentó participar como institución en el Jurado que iba a dirimir la cuestión del monumento. En este sentido, en una reunión del día 20 de abril, se resolvió enviar una nota a Araya designando el nombre de un jurado, ya que tenían claro que la función de la comisión debía ser actuar como contralor en estas cuestiones (Acta N°124, CMBBAA, 20 de abril de 1928, ff. 55-61)³²⁷. Sin conseguir participar como institución en el jurado, los miembros de la CMBBAA decidieron expresar públicamente lo que pensaban del concurso, destacando los mismos puntos que habían sido expresados por la SAA desde diciembre del año anterior: que los artistas argentinos son los más capacitados para proyectar el monumento, ya que la obra debe constituir “la expresión máxima del sentimiento nacional”; que el alejamiento de los artistas locales tuvo que ver con los errores cometidos por la CPPMB “creando a su alrededor un ambiente de controversia poco propicio para el ejercicio sereno de sus funciones”; que en relación a la convocatoria del jurado, se ha actuado injustamente, ya que fue convocado luego de haberse expuesto los proyectos, impidiendo a los artistas evaluar “la imparcialidad y competencia de quienes han de juzgarlos”; que la CPPMB ha contravenido la ordenanza municipal que establece que la CMBBAA debe ser la asesora en cuestiones edilicias y artísticas; que considerando la calidad artística de los proyectos

tiene una doble pertenencia, a la CMBBAA y a la CPPMB (Acta N°121, CMBBAA, 02 de enero de 1928, ff. 49-51).

³²⁷ En relación a la participación de la CMBBAA en el Jurado del concurso, en la reunión de la CPPMB del día 19 de marzo, intervino Roberto Vila Ortiz – miembro de ambas comisiones – indicando que debía invitarse como jurados a dos miembros de la de Bellas Artes. Sin embargo, se le contestó que esa acción iría en contra de lo estipulado en las Bases (*Documentos...*; 1928: 150-151). Más allá de lo que aparece en ambas actas de las comisiones nombradas, la CPPMB explicó la situación de una forma bastante diferente en una nota aparecida en el diario *La Nación* el día 23 de mayo de 1928. Allí se explicaba que “la comisión popular llamó a su seno al vicepresidente de esa comisión, Dr. Rubén Vila Ortiz, ponderado miembro de la misma, y trató con él la designación de dos personas como jurados. Cuando esto discutía llegó la designación del artista pintor D. Alfredo Guido, hecha por la Comisión Nacional de Buenos Aires, consignando su carácter de presidente de la Comisión Municipal. Entonces esta Comisión ofreció el puesto de jurado a dicho Sr. Vila Ortiz, y supo que por trabajos internos de los miembros dirigentes de ella se lo había comprometido a no aceptar el cargo de jurado, renunciando su puesto en dicha comisión” (*La Nación*, 23 de mayo de 1928). De estas contradicciones, resulta evidente que la CPPMB era mucho más cuidadosa con lo que decidía comunicar en la prensa que con aquello que decía en el seno de las reuniones y que quedaba registrado en las actas. También es cierto que la CPPMB intentó, con las notas aparecidas en *La Nación* y en otros periódicos, rescatar las acciones que se venían realizando cuando estaba siendo cuestionado desde diferentes sectores. Como sea, uno de los resultados de estos entredichos fue la renuncia de Roberto Vila Ortiz a la CMBBAA.

presentados, se debe declarar desierto el concurso (Acta N°126, CMBBAA, 08 de mayo de 1928, ff. 62-64).³²⁸

Si los artistas, tanto desde la SAA como desde la CMBBAA, fueron insistentes en sus reclamos, mucho más insistentes fueron Araya y los miembros de la CPPMB al momento de responder a cada una de las acusaciones. En consecuencia, como la SAA y la CMBBAA ponían a Araya como su principal enemigo, el presidente de la CPPMB hará lo propio con los artistas. De hecho, en la compilación de documentos, Araya realiza un recorrido sobre todas las acciones llevadas a cabo por la SAA en detrimento de lo actuado por la CPPMB en un párrafo apartado de la copia de los documentos que caracterizan a la publicación. Desde la visión de Araya, la SAA había rechazado las Bases del concurso las cuales daban “garantías económicas en contra del derroche de los dineros del pueblo”; había argumentado una voluntad del Presidente Alvear de defensa a los artistas nacionales olvidando lo que había sido el fracaso anterior³²⁹; había atacado la “grandiosidad del monumento con la fórmula de que el autor debe ser argentino, maniobra psíquica destinada a la multitud y para los incautos”; además de querer bajar el costo de la obra favoreciendo la mediocridad. Finalmente, Araya concluía en que resultaban ridículos aquellos que querían reducir la magnificencia del monumento por medio del “patrioterismo” y “más ridículos aún” eran esos que buscaban “en la maniobra de las influencias y en la fuerza de la agremiación el genio que les falta”. Lo que logró la SAA según la visión de Araya fue quitarle el derecho a los rosarinos de decidir sobre el monumento a la bandera, que pretendía “servir a la patria con la mejor obra, producida por el mejor hombre, naciere donde naciere, porque el mejor, sale de cualquier terruño, para pertenecer a la humanidad” (*Documentos...*; 1928: 159-160)

³²⁸ En esta reunión no se encontraban presentes los dos involucrados en la cuestión del monumento a la bandera: Guido y Amuchástegui, este último faltará a varias reuniones más, retornando recién en junio de 1928. Otra cuestión para destacar es que en la reunión siguiente de la CMBBAA, uno de sus miembros, Palau, se expresó en contra de la declaración que se había redactado en la sesión anterior. Sin embargo, los otros miembros de la comisión argumentan que Palau había intervenido en las discusiones y que debía desestimarse su opinión actual (Acta N°127, CMBBAA, 24 de mayo de 1928, ff. 64-66).

³²⁹ De manera elocuente Araya deja expresado en esta compilación de documentos (escapando a toda intención de neutralidad que debería tener una publicación de estas características) que el monumento a la bandera “no es de aquellos con que se puede auxiliar el arte nacional naciente, sin peligro de repetir el fracaso anterior”. Para dar peso a su argumento, agrega: “Lola Mora, por argentina, fue preferida y fracasó. Y aunque sus colegas le renieguen hoy su condición de artista, sin embargo, es la mejor expresión de sus detractores, pues el laudo del Profesor Ferrari, una de las cumbres del arte, la confirmó; como también la respetable comisión del centenario...” En este sentido, con la ayuda que el Presidente de la Nación le brindó a la “sociedad peticionante”, se consiguió alterar el número de jurados previsto en las Bases, haciendo cantidad necesaria para “declarar desierto el concurso” (*Documentos...*; 1928:159-160).

Todos estos argumentos en contra de la SAA son los que llevaron a Araya a afirmar en reiteradas ocasiones que se trató de un sabotaje auspiciado por dicha sociedad en contra del concurso y la Comisión (*Documentos...*; 1928: 159-162)³³⁰.

Siguiendo el derrotero de los documentos oficiales, el 30 de abril de 1928, Araya envía una nota dirigida al Ministro de Obras Públicas Roberto Ortiz como respuesta a los reclamos de los artistas³³¹. En primer lugar, la CPPMB argumentaba que es llamativo que la SAA insista en su pedido para la derogación de las Bases del concurso el 24 de abril, cuando los proyectos fueron presentados el 31 de marzo. Además, aclaraban que las Bases fueron redactadas no sólo por los técnicos de la CPPMB, sino también por el Director General de Arquitectura y con la cooperación de la Comisión Nacional de Bellas Artes, cuando todavía era presidida por Ernesto de la Cárcova³³². Respecto a las acusaciones de falta de capacidad, respondían que el concurso había sido un éxito. En relación a la supuesta ayuda y exclusividad que deberían tener los artistas nacionales para la construcción de monumentos también nacionales, la CPPMB sostenía que este gesto, favorable, no debía confundirse con “exclusión de talento universal (...) ni desigualdad de condiciones a los artistas extranjeros que conviven con nosotros”. Frente a la afirmación de la SAA de que los únicos capacitados para redactar las bases del concurso serían representantes técnicos de la Comisión Nacional de Bellas Artes, la CMBBAA, la SAA y la Sociedad Central de Arquitectos, la CPPMB respondió que esta actitud es “antidemocrática”, ya que “desde Buenos Aires hasta el último confín de la República”, cuando “el pueblo” pretende levantar un monumento, hace “lo que viene haciendo Rosario: nombrar una Comisión Popular, que llame a Concurso, fije el Jurado y busque los recursos” (*Documentos...*; 1928: 164-168).

Una vez refutadas las acusaciones, los miembros de la CPPMB se explayaban explicando el mal uso del patriotismo que realizan los miembros de la SAA.

Argentinos somos todos los que nacemos en este país, y patriotas son todos los que sirven y se sacrifican por el bien cumplido de la Nación, sin otra compensación que

³³⁰ Araya fue contundente y claro al concluir esta valoración sobre las acciones de la SAA diciendo que el “gremio o el individuo, que realiza tales actos de sabotaje contra un concurso internacional seriamente conducido, ataca la moral política, ataca la justicia, manosea el sacrificio realizado, desconoce el espíritu universal del arte y se propone repetir en otras formas la escandalera del anterior proyecto rescindido, demostrando no tener el elevado espíritu artístico capaz de concebir y realizar el primero de los monumentos del país” (*Documentos...*; 1928: 159-162).

³³¹ Los argumentos principales de esta nota son publicados en el diario *La Nación* casi un mes más tarde, el día 23 de mayo.

³³² También aclaraban que en ningún momento la Comisión Nacional de Bellas Artes había defendido el nacionalismo del artista, sólo exigió que los diplomas fueran de origen nacional o revalidados (*Documentos...*; 1928: 164-168).

el deber cumplido. Patriotismo es, pues, el valor moral que da el temple y carácter al término argentino (...) Donde hay negligencia, falsedad, quejas injustas, malevolencia o derrotismo, es decir, patrioterismo, hecho con meras palabras y no con acciones ni sacrificios. (...) Los artistas que desde Europa se han presentado a este Concurso a la espera del difícil triunfo, sin premios en dinero son más patriotas que aquellos argentinos que, gozando del *ius solis* [derecho de suelo], esquivaron el concurso y se proponen aprovecharse de lo ajeno en un subsiguiente concurso (*Documentos...*; 1928: 164-168).

En esta misma nota dirigida al Ministro del Interior, el presidente de la CPPMB respondía también al pedido del aumento del número de jurados realizado por la SAA indicando que eso sería contrario a la “ley” en lo que se refiere tanto a lo “jurídico o a la administrativo”. Se agregaba también que no fueron los concurrentes los que piden esta ampliación, sino aquellos que “antipatrióticamente” se excluyeron y que, mediante esta maniobra, pretendían constituir un jurado “derrotista” incorporando a amigos de la SAA (*Documentos...*; 1928: 164-168).

En una reunión del 10 de mayo de 1928, el mismo día en que había sido convocado el jurado de siete miembros, Araya aprovechaba para quejarse ante los demás miembros de la Mesa Directiva de la Comisión Popular de las actitudes y acciones desestabilizadores de los artistas que decidieron no participar del concurso, representados tanto por la SAA como por la CMBBAA. Especialmente, lo que quería contar Araya era lo que había acontecido en la reunión que tuvo con Martín Noel, “quien se considera el jefe espiritual del movimiento llamado de nacionalismo contra el Decreto de las Bases del Concurso y contra esta Comisión que lo cumple”. En esa reunión, Martín Noel anunciaba que Guido y Fioravanti querían renunciar al Jurado³³³, y sugería que se podría llegar a una “transacción” si se aceptaba el proyecto de Yrurtia, lo cual resultaba imposible, porque el mismo fue uno de los rechazados por inaceptable. Araya aprovechaba la oportunidad para dejar en claro que la Comisión había invitado a un conjunto de profesionales y artistas argentinos para que participaran en el concurso y por diferentes motivos, el único que se

³³³ De acuerdo a lo que se puede leer en actas de reuniones posteriores de la CPPMB, se llegaron a recibir las renunciaciones de Guido y Fioravanti. Inclusive, en el diario *La Nación*, el 16 de mayo de 1928, se informaba sobre las renunciaciones y se reproducía parte de la nota que habían dirigido a la Comisión Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, como consignamos algunas líneas arriba, luego de que se consiga la ampliación del Jurado, ellos asumieron finalmente las funciones para las que habían sido designados.

había presentado fue Yrurtia³³⁴. La intención del presidente de la Comisión era evidente: enfatizar que la Comisión no había actuado en ningún momento con la intención de perjudicar a los locales frente a los extranjeros (Reunión de la Mesa Directiva de la CPPMB, Rosario, 10 de mayo de 1928. *Documentos...*; 1928: 153-154). Una semana más tarde, la Mesa Directiva de la CPPMB elaboró una declaración pública en la que respondían a las principales críticas de la SAA y también se valoraba al “arte universal” como aquél que no tiene patria.

¿Acaso un monumento es nacional por la libreta de enrolamiento de sus empresarios o trabajadores? Un monumento es nacional cuando la Nación establece su razón ideológica y sentimental; lo resuelve y lo costea. De otra manera ni el himno sería nacional porque su autor no fue argentino (*Documentos...*; 1928: 171)

Una vez producido el enfrentamiento personal entre los bandos en la única reunión del jurado el día 23 de junio, la CPPMB protagonizó varias reuniones y realizó declaraciones públicas siempre quejándose de las acciones desestabilizadoras que realizaban los artistas desde Buenos Aires, pero ya con la sensación de que habían perdido³³⁵. Sin embargo, en la última asamblea de la CPPMB, el día 09 de agosto de 1928, Araya intentó por última vez recuperar las funciones que el Presidente de la Nación les había quitado. El último enfrentamiento no fue entonces con los artistas, sino con el PEN, intentando inclusive lograr la anulación del decreto.

La desoficialización [de la CPPMB] tiene por objeto enterrar la obra y el Jurado existente. El Gobierno no puede hacer esto, ni jurídica, ni administrativamente, y por esto, este Decreto es completamente nulo y debe ser retirado (*Documentos...*; 1928: 209).

En relación al art. 3º del mencionado decreto, donde se expresaba que la DGA tendrá que resolver de la “mejor forma y más rápida” la concreción del monumento, Araya dedujo

³³⁴ Como expresamos, se había invitado al Arquitecto Christophersen, quien decidió no participar por la relación cercana que tenía con Yrurtia, y al Arquitecto Alejandro Bustillo, quien había argumentado no tener tiempo. De los escultores, ni Garino ni Lagos tomaron parte.

³³⁵ Entre esas reuniones se encuentra la asamblea del 20 de julio a la que hicimos referencia algunas líneas arriba; allí Araya insiste sobre los conceptos que una y otra vez había emitido en contra de la SAA y de los jurados nombrados desde Buenos Aires y pone en consideración de los demás miembros de la CPPMB lo actuado hasta entonces. Llamativamente, el que se expresó de manera más extensa fue Amuchástegui, quien era también miembro de la CMBBAA. Para él, el accionar de los jurados designados desde Buenos Aires fue en perjuicio de todos los ciudadanos rosarinos, quienes llevaban esperando más de treinta años para la concreción de la obra. Si bien tomaron la palabra alguno de los demás miembros, ninguno se expresó tan extensamente como el primero. A esta asamblea habían asistido: Araya, Cardarelli, Eusebio Zabalúa, R. P. Nicolás Greñón, Amuchástegui, Fermín Lejarza, Emilio Solari, Manuel Pigneto, Teófilo Rojas, Enrique Covani, Ovidio Rodríguez, Joaquín Marull, Cecilio Juanto, Pedro Tiscornia, Luis V. Alfonso y Eliseo Escalante (*Documentos...*; 1928: 189-196).

que hay un reconocimiento por parte de Alvear que ya durante su gobierno no será posible, y habrá que esperar al próximo. Por otra parte, también infiere de esto que lo rápido tiene que ver con ausencia de concurso.

La forma rápida es la de tratar directamente con un artista preferido personalmente. Sumas cuantiosas y redondas, son adelantadas después, sin control ni seguridad alguna para el Tesoro de la Nación. El fracaso de la primera erección del monumento a la Bandera en Rosario, proviene de ésta preferencia; y de la falta de Concurso, las observaciones artísticas que se le hicieron. La Nación adelantó y pagó más que lo tratado y recibió, en cambio, ese puñado de piedras inconclusas que están en nuestra Plaza Belgrano (*Documentos...*; 1928: 210)³³⁶.

Si bien, como hemos explicado, las principales voces que se expresaron durante el conflicto fueron la de los artistas (representados en la CMBBAA y la SAA), la CPPMB y el gobierno nacional mediante el Ministerio de Obras Públicas y el propio Presidente Alvear, existieron tomas de posición desde los propios diarios, tanto porteños como rosarinos. Por ejemplo, en el diario *La Prensa* del día 05 de mayo de 1928 se expresaba que existía un anhelo “públicamente exteriorizado de declarar desierto el concurso” y por ello algunos arquitectos y escultores concurrentes (de los cuales no se aclaran los nombres) pidieron opinión al Dr. David Peña en su calidad de “profesor universitario de Historia Nacional, rosarino y su calidad de hombre de ley” (sin mencionar que fue miembro de la CPPMB). De acuerdo a David Peña las críticas al concurso no tenían sustento, porque se basaban en un rumor que “consistiría en disconformidad con los bocetos expuestos”. Finalmente, termina defendiendo que debe hacerse lo que fue aprobado por decreto del Poder Ejecutivo, las Bases (*La Prensa*, 05 de mayo de 1928). El 26 de junio, nuevamente desde el diario *La Prensa*, se expresaban en contra del decreto de ampliación del Jurado, por insuficiente, incitando directamente para que se llame a un nuevo concurso en el que se superen los inconvenientes sufridos en este. En esta nota aparecen los ejes principales del conflicto: la invitación a artistas extranjeros, el carácter nacional que debe tener el monumento, la mala calidad de los proyectos presentados y la ineficiencia de la CPPMB.

³³⁶ En esta última asamblea, como un signo demostrativo del fin de un proceso, asistieron sólo: Araya, Luis V. Alfonso, Eliseo Escalante, Cecilio Juanto, Fermín Lejarza, Amuchástegui, Juan Aliau, Marull, Enrique Covani, Eusebio Zabalúa, Cardarelli y Pedro Tiscornia, mientras que Grenón, Ramón Lucero y Laporte estuvieron ausentes.

El artista de cualquier país alcanzará, pues, la idea abstracta de patria, pero difícilmente recibirá de la ajena las emociones que la suya puede procurarle (...) Y si se miran con alguna atención los proyectos del concurso de Rosario se verá (...) el desconocimiento de las primordiales ideas con que ha marchado la Nación (...) Las deficiencias del programa del concurso, los ya generalmente desautorizados procedimientos de la comisión popular, el retraimiento por tales causas de gran parte de los artistas argentinos y, más que todo, su sustanciación en condiciones que repugnan a los sentimientos nacionales, imponen una juiciosa decisión. (...) Así es como queda indicado el camino que ahora debe seguirse. Dar el veredicto con arreglo a las condiciones del concurso, acordando los premios ofrecidos, excepto aquel que importe la ejecución del monumento, según cualquiera de los proyectos presentados, mediando indemnización según el caso; finalmente abrir nuevo concurso luego de más detenido examen de las ideas que se han debatido con motivo del presente (*La Prensa*, 26 de junio de 1928).

Finalmente, el 06 de julio, también desde las páginas de *La Prensa*, se volvía a insistir en la anulación del concurso y en la formulación de un principio que indique sin ambigüedades “de que el *culto de la patria corresponde exclusivamente a sus hijos*”.

Finalmente, Juan Álvarez, que había tenido un rol importante en el único debate del Jurado, se volvió a referir al asunto en su *Historia de Rosario* de 1939. De acuerdo a Álvarez, el principal problema que existió en el concurso de 1927/28 fue el cambio de postura del Poder Ejecutivo Nacional, que comenzó apoyando al accionar de la CPPMB y terminó dándole la espalda y respaldando lo que opinaban los jurados designados desde Buenos Aires (Álvarez; 1998: 495).

Como en el caso del monumento proyectado por Lola Mora, resulta difícil determinar las causas reales del fracaso del concurso. Recuperando algo de lo que hemos desarrollado, observamos que la comisión presidida por Araya intentó actuar de forma tal de no cometer los errores que se habían cometido antes: contratación directa, pago en cuotas, falta de concurso. Sin embargo, el cuidado extremo de Araya para hacer opinar a todos y de involucrar al propio presidente de la Nación mediante la presidencia honoraria de la CPPMB en el asunto del monumento, no fueron suficientes para que el concurso consiguiera el éxito. Evidentemente, los artistas, tanto desde la SAA, la CMBBAA y la Comisión Nacional de Bellas Artes buscaban conseguir la potestad de exclusividad en la contratación de obras de estas características. Posiblemente, el monumento a la bandera quedaba una vez más involucrado en una lucha por las incumbencias en la determinación

de obras de arte público: nacionales enfrentados con extranjeros, arquitectos nacionales contra arquitectos extranjeros, artistas nacionales contra artistas extranjeros; pero también arquitectos enfrentados con artistas. Como veremos, en el segundo y definitivo concurso para la construcción el monumento a la bandera, estas cuestiones aparecen levemente saldadas, con una preponderancia de la arquitectura sobre la escultura, y también con el requisito – expresado en las bases – de ser argentinos para todos los concurrentes.

3. *Representaciones del pasado: de los debates por el bicentenario de la fundación de Rosario a las “opiniones sobre la ideología del monumento”*

Como lo hemos realizado en capítulos anteriores, aquí nos ocuparemos de las preocupaciones por el pasado que existieron en la ciudad durante esta coyuntura y de qué modo el concurso de 1927/1928 puede interpretarse como parte de ellas. De hecho, cuando comienzan las tratativas en 1925, en la ciudad se vivió una polémica en torno a un supuesto bicentenario de la fundación de Rosario. Más allá del debate historiográfico que se generó, lo que muestra esta situación es la necesidad que existía en la ciudad cosmopolita, “hija de su propio esfuerzo”, de tener un festejo propio. En este marco se proponen una serie de fechas en las que podría celebrarse el día de la ciudad entre las que figura el 27 de febrero.

En este mismo 1925, Ramón Araya, aún sin estar redactadas las bases del concurso, envió una nota a una serie de personalidades e instituciones vinculadas con la historia, las artes y la cultura pidiendo su opinión sobre el diseño del monumento y lo que debía representar. Finalmente, simultáneamente a estas cuestiones, en Rosario se formó una comisión de vecinos descendientes de italianos interesados en construir un monumento a Belgrano que sería inaugurado tres años más tarde.

Entonces, en las páginas que siguen nos ocuparemos tanto del debate en torno a la fundación de Rosario y el contenido histórico y simbólico que se pretendía para el monumento como parte de una coyuntura en la que se buscaba instalar a Rosario como una ciudad histórica y, al mismo tiempo, resaltar su presencia en el pasado nacional.

El bicentenario

Los festejos del bicentenario de la supuesta fundación de Rosario en manos de Francisco de Godoy en 1725 surgieron a partir de una sugerencia de nuestro ya conocido Calixto Lassaga. A partir de su pedido al Municipio surgió un debate que involucró a diferentes personalidades con el fin de justificar o cuestionar dicho festejo. Lassaga pudo haber

percibido la necesidad de una fecha propia de la ciudad hacia 1923, cuando participó de los festejos por los cien años de la declaración de Rosario como “Ilustre y Fiel Villa”. Lassaga, como vimos en el capítulo II, estuvo preocupado por temas de historia y memoria durante casi toda su vida, y como se puede leer en la conferencia que dictó el 02 de diciembre de 1923, entendía que los pueblos “viven también de su pasado y sienten que su espíritu se reconforta al rendir respetuoso y reverente culto a sus tradiciones y a sus glorias, recordando los tiempos legendarios en que actuaron sus mayores” (Lassaga, 1948: 25)³³⁷.

De nuevo en 1925, la falta de testimonios sobre el surgimiento de la ciudad generó “investigaciones históricas” dispersas y sin articulación, que se basaron en el asentamiento de los primeros pobladores, la llegada de un posible fundador, la creación de una jurisdicción religiosa o la erección de un fortín (Milanesio, 2000). Muchos de los que participaron de los debates rescataron la idea de la fundación, inclusive sin obtener el testimonio fundamental: el acta.

Frente a la falta de fuentes de primera mano, Calixto Lassaga recurrió a una serie de publicaciones clásicas de fines del siglo XIX y principios del XX: *Anales de Rosario* de Eudoro y Gabriel Carrasco, *Historia de la ciudad y la provincia de Santa Fe* de Manuel Cervera y la *Historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay* del Deán Funes. Además, recurrió a dos artículos que servían mejor para sostener su postura: *Recuerdos de antaño*, de Pastor Obligado aparecido el 15 de noviembre de 1923 en el diario *La Capital*, y la *Relación histórica del pueblo y jurisdicción de los Arroyos* de Pedro Tuella publicada en los números 14, 15 y 16 del diario *Telégrafo Mercantil* de Buenos Aires en el año 1802. A partir de estas obras, Lassaga pudo argumentar que Godoy habría sido el primer poblador y, según su interpretación, el fundador de Rosario en el año 1725³³⁸.

³³⁷ Velada conmemorativa en el Teatro Colón por los cien años de la declaración de Rosario como Ilustre y Fiel Villa, 04 de diciembre de 1923. Los textos de Lassaga y documentos referidos a la ordenanza de 1925 que determinó el festejo del bicentenario de Rosario fueron compilados en: Lassaga, Calixto, *Libro de oro, en el 90 aniversario de su nacimiento*, Rosario, 1948.

Este texto de 1923 es especialmente valorado por Mario Glück porque observa que Lassaga logra conciliar dos ideas aparentemente contradictorias, “la de la ciudad ancestral y la *hija de su propio esfuerzo*” (Glück, 2017: 206).

³³⁸ Previo a la interpretación de Lassaga, Juan Carlos Borques, obispo de Parana en el año 1902, había propuesto que la ciudad se había formado fortuitamente a partir de año 1723 por emigrados que huían de indígenas. Con la intención de encontrar una figura que funcionara como fundador, Borques indicó que debería otorgarse ese título al gobernador Bruno Mauricio Zabala por haber sido el que indicó el lugar al que podrían dirigirse los emigrados (Milanesio, 2004). En su informe “Segundo Centenario de Rosario” que presentó al Honorable Concejo Deliberante el día 05 de marzo de 1924, Lassaga recuperaba los puntos principales del debate de 1902 entre Borques y Gabriel Carrasco por la definición del fundador de Rosario: ¿Godoy o Zabala? Para el primero, la figura de Godoy carecía de importancia, ya que era fácilmente comprobable que la zona estaba poblada previo a su llegada. Este dato es verificado tanto por Carrasco

El texto de Tuella en particular tenía una especial trascendencia para Lassaga, ya que su autor había estado en el Pago de los Arroyos hacia 1759 y en ese momento pudo (o no) “recoger datos exactos acerca de la llegada de Godoy” (Lassaga, 1948: 34). Siguiendo el argumento de Tuella, Lassaga llegaba a afirmar que el origen de la población rosarina se debía a la instalación de Godoy, de su familia y de un grupo de indios calchaquíes³³⁹. Al realizar una síntesis, Lassaga destacaba cuatro verdades del texto de Tuella: Godoy vino con su familia a establecerse en el sitio que ocupa nuestra ciudad; Godoy trajo consigo una tribu de indios calchaquíes; a Godoy lo siguió su suegro Martínez con la familia; tras éstos no tardaron en venir otras (Lassaga, 1948: 34 y ss).

Sin embargo, como bien indica Natalia Milanesio, Lassaga no logró demostrar intencionalidad de Godoy en la supuesta fundación, como tampoco lo había logrado Pedro Tuella. En realidad, siguiendo el razonamiento y argumento del propio Lassaga, Godoy podría identificarse más con la figura del “primer vecino” que con la de creador (Milanesio, 2000: 71). De este modo, si bien no podía adjudicarle plenamente la intención de fundador, a partir de su argumentación, Lassaga lograba darle a Godoy las cualidades de primer poblador en el año 1725, pero de lo que carecía era de una fecha. Ante esta comprobación de que efectivamente en 1925 se estaba cumpliendo el bicentenario del nacimiento de Rosario, la solución residía en adoptar una fecha notable e históricamente significativa para el ámbito local. Ante este vacío es que Lassaga recurrió al 27 de febrero como fecha posible.

El cuanto al día, es imposible determinarlo (...) Entonces, lo que corresponde es tomar alguna de las fechas notables de carácter local (...) y pienso que esa fecha podría ser el 27 de febrero (...) Si el Rosario fue el primer punto del territorio nacional que viera flamear el emblema patrio, es obvio que el día en que ello se

como por Lassaga, quienes reconocen que desde 1689, cuando las tierras son dadas a merced al Capitán Luis Romero de Pineda, comienzan a instalarse los primeros vecinos. Sin embargo, para Lassaga, la comprobación de que había pobladores antes de la llegada de Godoy no refutaba su idea, ya que “tales vecinos no estaban reunidos –no formaban pueblo– y éste, como lo hemos visto, empezó recién a diseñarse con la llegada de Godoy” (Lassaga, 1948: 33). El segundo argumento principal de Borques fue que Zabala indicó el mejor lugar al que podían trasladarse los vecinos frente a los ataques de los pobladores originarios. A pesar de que la gobernación no contaba con el dinero suficiente para trasladar efectivamente el poblado, los vecinos se mudaron espontáneamente. Además, Zabala fue quien gestionó y obtuvo del Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires el permiso para que se fundase la Parroquia del Rosario de los Arroyos. Calixto Lassaga, ya sin mencionar a Carrasco, reconoce que Zabala tuvo la idea de trasladar el poblado y que efectivamente los vecinos se mudaron allí, y también reconoce que fue el mismo gobernador el que consiguió la formación del curato. Sin embargo, considera que “todas estas circunstancias reunidas no demuestran que Zabala sea acreedor del título de fundador oficial de nuestra ciudad” (Lassaga, 1948: 34).

³³⁹ De acuerdo a la lectura de Lassaga, Tuella retrataba a Godoy como amigo de los indios calchaquíes que fueron traídos por él para custodiar el río Caracarañá que estaba bajo el dominio de los guaycurúes. Luego de Francisco de Godoy y su familia, se instaló su suegro Nicolás Martínez (Lassaga, 1948: 34 y ss).

verificó constituye una fecha memorable en los anales de este pueblo, y entonces me parece aceptable designar el 27 de febrero del año próximo como día oficial del segundo centenario (Lassaga, 1948: 33-34)³⁴⁰.

Además del 27 de febrero, se propusieron otras dos fechas que ubicaban a Rosario como un sitio histórico o “lugar de la memoria” de la historia nacional: el 03 de febrero, que coincidía con el combate de San Lorenzo en 1813, y el 25 de diciembre, que se correspondía al levantamiento en contra de Rosas que protagonizaron los vecinos en 1851. En los dos primeros casos, las referencias obvias eran San Martín y Belgrano, próceres indiscutidos de la independencia Argentina. La tercera opción tenía más que ver con la propia tradición de la ciudad en relación a los enfrentamientos con Rosas, a la que hicimos referencia también en el capítulo uno.

Se tomaron en consideración también otras tres fechas que tenían más directa vinculación con la historia local y el propio desarrollo de Rosario. Entre las opciones figuraba el 12 de diciembre, que hacía referencia al pedido de los vecinos del año 1823 que derivó en la otorgación del título de villa “ilustre y fiel” a la futura ciudad, además de ser la fecha en que se reconoció oficialmente a Nuestra Señora de Rosario como su patrona y fundadora. El 3 de agosto, otras de las opciones, rememoraba la declaración como ciudad del año 1852; mientras que el 12 de febrero fue propuesto porque recordaba que en 1860 se había establecido la primera Municipalidad. Este segundo grupo de acontecimientos reconocía a dos de los grandes benefactores de la ciudad. Por un lado, Estanislao López había dado a Rosario el título de Villa, por el otro, el General Urquiza la reconoció como ciudad (Milanesio, 2000)³⁴¹. Como explicamos en el capítulo uno, luego de 1852 Rosario se transformó en el puerto más importante de la Confederación y comenzó el crecimiento acelerado que la llevó a convertirse en la segunda ciudad del país.

Si bien la celebración del bicentenario dio la razón a Lassaga, esto no significa que no hayan existido controversias y debates. En primer lugar, a partir de la propuesta de Lassaga, en 1924 el Ministro de Gobierno de la Provincia de Santa Fe, Luis Urdániz, se dirigió a la Unión Iberoamericana en Madrid para que recaben los documentos que indicarían la fundación de Rosario. Desde España se recibió una respuesta negativa, ya

³⁴⁰ La cita corresponde a la primera nota presentada por Lassaga (“Segundo Centenario de Rosario”) al Honorable Concejo Deliberante del 05 de marzo de 1924.

³⁴¹ Para la Natalia Milanesio, Rosario representa su historia a través de estos acontecimientos “que, por un lado, marcan la evolución de la ciudad desde el aspecto político, resaltando su crecimiento y reconocimiento como jurisdicción política-funcional y, por otro lado, determinan fases diferenciadas del desarrollo urbano, del crecimiento y de la transformación espacial” (Milanesio, 2000:90).

que indicaron que la búsqueda había resultado infructuosa (Milanesio, 2004). Al mismo tiempo, Lassaga había pedido al director del Archivo Histórico de Santa Fe, Félix Barreto, que investigue la llegada de Godoy a la zona de Rosario. Sin embargo, a partir de la indagación de documentos, Barreto concluye en que el surgimiento de la ciudad habría que ubicarlo en 1716, año de la construcción de un fuerte³⁴².

Martiniano Leguizamón, presidente de la Junta de Historia y Numismática Americana también participó del debate respondiendo a un pedido de investigación histórica que le realizara el intendente de Rosario, Emilio Cardarelli. A partir de las indagaciones de Antonio Mallié, jefe del Archivo de Nación, Leguizamón concluyó en que Rosario había sido fundada alrededor de 1730 con el nombre de *Los Arroyos*. Para este investigador, en el año 1730 se habría instalado un destacamento militar con el objetivo de defender la zona del ataque de los indígenas. Para mayo de 1925, Leguizamón se acercó un poco más a las ideas de Barreto, argumentando que la falta de un acta de fundación se debía a que Rosario había sido creada como fortín. Sin embargo, realiza una distinción entre el emplazamiento del fortín, que habría dado inicio al poblamiento, del hecho que, “a su entender, debía ser considerado como la primera manifestación de vida urbana”, el asiento de un nacimiento en los libros parroquiales, ocurrido recién el 07 de mayo de 1731 (Milanesio, 2004: 297). En este caso, ese registro sería el documento suficiente que supla la ausencia del acta fundacional.

Rómulo Carbia, miembro reconocido de lo que se denominó la *Nueva Escuela Histórica*, y autor de la *Historia eclesiástica del Río de la Plata*, sostuvo la hipótesis del surgimiento de Rosario a partir de la instalación del curato el 23 de octubre de 1730. Sin reconocer la idea de la fundación por parte de Francisco de Godoy, Carbia proponía que la ciudad se había formado de manera espontánea. En la misma línea se ubicaba la explicación de Carlos Aldao, quien acompañó los documentos eclesiásticos con el testimonio de Félix de Ázara para justificar que el origen de Rosario debía buscarse en el “momento en que, por orden del Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, fue creado el curato”, constituyéndose una jurisdicción religiosa independiente de Santa Fe (Milanesio, 2004: 297). Sin embargo, a diferencia de Carbia, para Aldao la fecha más importante era el 18 de mayo de 1730, día en que el Cabildo Diocesano había tomado la resolución.

³⁴² De acuerdo al análisis de los argumentos del debate que realiza Natalia Milanesio, la verdad histórica para Barreto radicaba en la existencia del documento. “En este caso, una disposición capitular –a falta de un acta fundacional- no sólo se convierte en una prueba legítima en su calidad de documento público estatal, sino también por la definición y la precisión de su contenido, puestas en evidencia en la mención de elementos como la fecha y los personajes históricos participantes” (Milanesio, 2004: 296).

La propuesta de Carlos Aldao es una de las refutadas por Lassaga en un nuevo informe presentado en noviembre de 1924. En él destacaba que la nota del Cabildo Eclesiástico del 18 de mayo de 1730 no constituía una prueba suficiente para argumentar que esa coyuntura fue la del nacimiento de la ciudad, ya que allí se decía simplemente que se proyectaba instalar curatos en Entre Ríos y el Sur de Santa Fe. A partir de esta comprobación, Lassaga destacaba que

lo único que se sabe de positivo es que el Curato del Rosario fue creado el 23 de octubre de 1730, y así consta en el Libro de Erección de Curatos que se halla en Archivo del Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires (...) Tratándose, pues, de la creación de un curato en 1730, en sitio en que ya existían poblaciones hacia 1725, pienso que debe considerarse esta fecha y no aquella, como en la que ya existía un pueblo (Lassaga, 1948: 40-41).

Mucho más contundente contra la idea de la fundación, fue el argumento de Miguel Carlos Pereyra, quien explicaba los orígenes de Rosario a partir de una heredad privada que, con el paso del tiempo, se transformó en ciudad. Según su planteo, las tierras del Capitán Luis Romero de Pineda que habían sido otorgadas en agradecimiento por sus servicios el 29 de agosto de 1689 por parte de la gobernación de Santa Fe, constituían el núcleo original de Rosario que se habría comenzado a instalar el 27 de diciembre del mismo año. Si bien la fecha elegida para un posible festejo debería ser esta última, Pereyra comprobó que Pineda no había realizado ninguna fundación y que, en consecuencia, la ciudad se generó de manera espontánea. Sin embargo, para Pereyra sí habría que definir un fundador, en este caso sería Gervasio de Posadas, quien, desde su función de Director Supremo en 1814, “dotó de forma, coherencia y gobierno propio al que hasta el momento era un espacio difícilmente reconocible como urbano” (Milanesio, 2004: 298).

Como lo hizo con Aldao, Lassaga se ocupó de refutar los argumentos de Pereyra en la ampliación de su proyecto, presentado en noviembre de 1924. Si bien aceptaba que el documento de 1814 era importante para argumentar en relación al desarrollo urbano de Rosario, Lassaga consideraba que “para el caso que nos ocupa”, no son tan importantes las “resoluciones oficiales”, sino los hechos que “nos demuestran, con todo elocuencia, que ya desde 1725 había un *poblado* que fue creciendo a través de las vicisitudes y de los tiempos” (Lassaga, 1948: 43). La obsesiva insistencia en los documentos que había caracterizado los argumentos de Lassaga se esfumaba en este caso ante la supuesta evidencia de la existencia del poblado hacia 1725.

Finalmente, de los participantes del debate, fue Hernán Félix Gómez quien acompañó los argumentos de Lassaga, basándose en un comunicado de la Oficina de Estadística de Rosario, sostuvo la idea de la fundación de Rosario por Francisco Godoy. En este documento se establecía que en el Primer Censo Municipal de 1900 se “afirmaba que la fundación de la ciudad había ocurrido el 28 de mayo de 1725 y que su fundador había sido Francisco Godoy” (Milanesio, 2004: 298).

Los proyectos presentados al Concejo Deliberante por Lassaga superaron debates y refutaciones y fueron, en última instancia, activados por el accionar de Cafferatta³⁴³. Tomando como punto de partida la investigación realizada por Lassaga³⁴⁴, Cafferatta se ocupó de encontrar la fecha más propicia para los festejos del bicentenario. Teniendo en cuenta que la propuesta de Cafferata fue presentada en marzo de 1925, la fecha elegida por Lassaga fue descartada en primer lugar porque “ya pasó”. Además, Cafferata consideraba que “no corresponde la designación de otra fecha histórica cualquiera”. Desde su punto de vista, más allá de las propuestas existentes, el día que menos controversia generaba era el de la Virgen del Rosario, por ser la patrona de la ciudad y por la cual llevaba su nombre, declarada oficialmente por Estanislao López y por la Legislatura de la Provincia en 1923. De acuerdo a Cafferata, cualquier otra fecha que difiera del primer domingo de octubre (que en 1925 cayó 4), resultaba caprichosa e históricamente injusta.

Nada más lógico ni más justo, entonces, que al tratar de determinar una fecha para arrancar de ella el hecho de la fundación del Rosario, se elija el día de la Virgen que le dio su nombre y que es oficialmente su Patrona y no el de cualquier acontecimiento histórico que nunca guardaría relación con la época... (Lassaga, 1948: 45).

³⁴³ Luego de recibirse de abogado en la Universidad de Buenos Aires, Cafferata fue profesor de Historia y Geografía en la Escuela Superior de Comercio de Rosario y de literatura e historia en la Escuela Normal de Profesoras. Fue, además, miembro de la Academia Americana de Historia y de la Société Archeologique de Burdeos. Como una muestra más de sus intereses por la Historia, formó en 1912 el primer museo histórico de la ciudad en su casa particular (Milanesio, 2000).

³⁴⁴ Si bien Cafferatta acuerda en el año 1725, se diferencia de Lassaga al momento de evaluar la actuación de Godoy durante este proceso. Según su argumento, Godoy tuvo el único mérito de crear el oratorio puesto bajo la advocación de la Virgen que, con el paso del tiempo, se convirtió en un polo de atracción para nuevos vecinos que se asentaron en la zona y “determinaron el proceso de crecimiento continuo de la que posteriormente sería una de las ciudades de mayor importancia del país” (Milanesio, 2004: 299). Además, Cafferata destacaba que Godoy no pudo haber tenido la “intención” de fundar un pueblo, sino que su único objetivo fue “establecerse con su familia y su encomienda de indios en suelos más seguros” (Lassaga, 1948: 44).

La precaria capilla fue el origen de la populosa ciudad de hoy. Para reforzar el argumento, Cafferata cita a Eudoro y Gabriel Carrasco, quienes habían destacado esta fecha en sus *Anales*.... En consecuencia, el 31 de marzo de 1925 el Concejo Municipal de Rosario sancionó la ordenanza que declaraba como fecha oficial para conmemorar el Segundo Centenario de la fundación de Rosario el día 4 de octubre de 1925³⁴⁵. La elección de esta fecha rompe en muchos sentidos la construcción del mito de Rosario como ciudad laica (Glück, 2017; Prieto, 2017).

Llegados a este punto, podríamos decir que la Virgen del Rosario se constituyó en el nuevo elemento de identidad que acompañaría a la bandera (más que a Belgrano) y al río Paraná en la construcción de la ciudad que conocemos hoy. En el marco de la ciudad cosmopolita y laica, este parecería ser un dato que habría que explicar. Lo que parece evidente es que durante esta década, como efecto en parte de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, hay una reacción católica que genera que la Iglesia se involucre en política, a nivel nacional con la semana trágica y a nivel provincial enfrentándose con el Partido Demócrata Progresista en el intento de reforma de la constitución provincial en 1921³⁴⁶ (Prieto, 2014; Martín, 2014). Como sea, lo cierto es que el culto a la virgen se consolida casi veinte años más tarde con la coronación de 1941 y luego con la fuerte presencia de la Iglesia en la inauguración del monumento (con una cruz gigante en el frente) en 1957. Sin embargo, no debemos dejar de considerar las aclaraciones que al respecto realiza María Pía Martín cuando afirma que Rosario no se transformó en un centro religioso, sino que se trató de una “construcción eclesial de la ciudad” con connotaciones más bien seculares respecto a otras devociones marianas regionales (Martín, 2017: 197).

Más allá de las controversias y debates que se sucedieron entre 1924 y 1925, el proyecto de Lassaga mostró algunos consensos que existían en la sociedad rosarina de los años '20. En primer lugar, en todos los argumentos se planteaba el pobre origen urbano de la ciudad, lo cual influenciaba y engrandecía el segundo consenso. En segundo lugar, entonces, se mostró la necesidad de tener un festejo propio en un contexto, que como bien indica

³⁴⁵ La fecha fue adoptada oficialmente como “día de Rosario”, pero con la salvedad que todos los años se festejaría el 07 de octubre, día de Nuestra Señora del Rosario desde el siglo XVI. Lassaga, en una nueva nota enviada al HCD de Rosario apoyó la propuesta de Cafferata sobre el 04 de octubre, mientras se siga sosteniendo que el año de la fundación fue 1725 (Lassaga, 1948: 48).

³⁴⁶ La reforma afectaba tres artículos vinculados con la Iglesia: el que establecía “que la religión católica apostólica romana como la religión de la Provincia; el segundo, que tanto gobernador como vice debían pertenecer a dicha confesión; y el tercero, se refería al juramento que prestaban los funcionarios al asumir sus cargos” (Martín, 2014: 78).

Milanesio, ubicaba a la ciudad en un lugar privilegiado. En este sentido, todos los que participaron del debate señalaban a Rosario como “segunda ciudad del país”, “gran ciudad argentina”, “ciudad populosa”, “gran urbe” y “ciudad opulenta” (Milanesio, 2000: 87). De hecho, en estos términos habló Lassaga en el discurso del mismo 04 de octubre de 1925 en el Jockey Club, en el marco del banquete dedicado al Presidente de la Nación y al Gobernador de la Provincia de Santa Fe. En sus palabras, Lassaga no destacaba solamente el progreso material alcanzado por la ciudad en estos doscientos años, sino que resaltaba los avances a nivel cultural y ponía en primer plano el rol que en él habían tenido los extranjeros, aquellos que eligieron a Argentina como su “segunda patria”. En esta operación, que se repite en otros discursos durante los festejos, Lassaga corría a la ciudad del mote de ciudad fenicia o ligada sólo al progreso mercantil al mismo tiempo que le otorgaba un valor positivo al cosmopolitismo, Rosario es la ciudad excepcional que transforma las características negativas en garantías de progreso.

El Rosario celebra jubilosamente la segunda centuria de su vida y después de permanecer en sus primeros tiempos casi estacionario durante larguísimos años, llega al alto grado de cultura que hoy ufanos podemos contemplar. Ese progreso lo ha alcanzado aplicando sus fuerzas vigorosas al trabajo (...) Mas ese progreso, justo es reconocerlo, no se debe sólo tan sólo al esfuerzo argentino, puesto que a la par de él estuvo siempre el esfuerzo extranjero, el de esas simpáticas y laboriosas colectividades que desde lejanos países vienen a esta tierra anhelada para encontrar en ella su segunda patria (...) si bien el adelanto material es inmenso, no lo es menos en el orden intelectual (...) Pueblo cosmopolita, de razas diversas, fundidas como en un crisol para formar un todo homogéneo, sintió agitarse la fibra del patriotismo al cumplir su segunda centuria de vida... (Lassaga, 1948: 56-57).

En relación a los festejos, como había sucedido antes en los centenarios de mayo y julio, no tuvieron un carácter de reflexión histórica vinculada con el hecho que conmemoraban. Actos oficiales, acuñación de medallas, inauguración de estatuas o fuentes destinadas al ornamento, sin contenido histórico fueron la características de los festejos³⁴⁷. Lo más

³⁴⁷ Siguiendo las tradiciones de las fiestas patrias, se realizó el Te Deum, una función de gala en el teatro *La Ópera*, se proyectaron fuegos artificiales en algunos barrios, se colocaron piedras fundamentales para una gran estación ferroviaria, el edificio de correo y el estadio Municipal. Durante los festejos, Alvear tuvo la oportunidad de conocer el camarín de la Virgen, el cual, de acuerdo a las apreciaciones de Álvarez se trató de una “joyita arquitectónica, complemento final de otras reformas llevadas a cabo en la iglesia matriz por el piadoso celo de monseñor Nicolás Greñón durante larguísimos años de curato”. También de acuerdo a la costumbre, se organizaron actividades deportivas como carreras en el Hipódromo, torneos de ciclismo, football, regatas, tenis, atletismo, boxeo y ajedrez. Como no podía ser de otra manera, se realizó un “magno desfile escolar”, se repartieron víveres y ropas. Luego de enumerar la gran variedad de actividades, Álvarez

sobresaliente fue, teniendo en cuenta la fecha finalmente elegida, la puesta a punto de la catedral y la inauguración del camarín de la virgen (Martín, 2017). Un dato casi pintoresco es que con motivo de la segunda celebración del nacimiento de Rosario se repartieron a todo el país, incluida la localidad de Yapeyú, retoños del pino histórico ubicado en la ciudad de San Lorenzo debajo del cual, de acuerdo a la tradición, descansó San Martín luego del combate del 03 de febrero de 1813³⁴⁸. Además, el 09 de octubre del mismo 1925, una delegación de la Comisión del Segundo Centenario de Rosario se dirigió al Convento San Carlos, en San Lorenzo, y colocó una placa conmemorativa recordando el valor de la presencia de San Martín en la región. En el discurso que acompañó este acto, Lassaga destacaba el rol de Rosario en el combate de 1813, y buscaba emparentar ambos sitios históricos - Rosario y San Lorenzo – por haber permanecido en ellos Belgrano y San Martín.

En medio del júbilo que la embarga [a Rosario] en su gran aniversario y al presentarse ataviada con las galas de la civilización y del progreso, no olvida al héroe inmortal que con la pujanza de su brazo había de libertar no sólo su patria, sino también a pueblos hermanos de América (...) Venimos, pues, aquí a cumplir con un sagrado deber cual es el de rendir homenaje al fundador de la nacionalidad argentina. El Rosario, cuna de la bandera nacional, el Rosario, la modesta villa, prestó la cooperación que pudo en las vísperas del histórico combate de San Lorenzo (...) Nosotros, los hijos del Rosario, tenemos nuestro solar querido donde flameó por primera vez en el país el símbolo augusto de la patria (...) Vosotros, los hijos de San Lorenzo (...) tenéis el campo de la Gloria, teatro de una hazaña inmortal; tenéis el convento de San Carlos... (Lassaga, 1948: 58-59).

El festejo que Lassaga había pensado como una reivindicación no sólo de la ciudad, sino también de la presencia de Belgrano proponiendo como fecha el 27 de febrero, terminó honrando más a San Martín y su único combate en tierras argentinas ocurrido en la vecina localidad de San Lorenzo. En el mismo sentido, coincidimos con Mario Glück cuando

se expresa de modo irónico indicando que “todo esto” se realizó “conmemorando una fundación imaginaria. Rosario festejaba en realidad su vigoroso desarrollo, su bien logrado presente” (Álvarez, 1998: 491).

La CMBBAA también fue invitada y adhirió a los festejos por el bicentenario. El 25 de abril Juan Bautista Castagnino, presidente de la CMBBAA, aceptó la invitación a formar parte de la comisión provisoria pro conmemoración del Segundo Centenario de la fundación de Rosario (Acta N°81, 25/04/1925). Fines de mayo y principios de junio, la CMBBAA es invitada a “adherir a las fiestas a realizarse cooperando al mayor esplendor de las mismas”. Frente a esta invitación, la CMBBAA responde que se ha decidido inaugurar el 3 de octubre un salón especial de arte y solicitando que ese número sea incluido en el programa oficial (Acta N°85, 01/06/1925).

³⁴⁸ Lassaga menciona este dato en el discurso pronunciado en el Jockey Club de Rosario el 04 de octubre de 1925 (Lassaga, 1948: 56-57).

afirma que si bien el festejo del bicentenario puede evaluarse como un triunfo de Lassaga, no logró construir una tradición. Por un lado, como señala este autor, la profesionalización en la disciplina histórica y la incidencia de agrupaciones como la Junta de Historia y Numismática Americana en la determinación de las efemérides, generaron la “desestimación erudita de la fundación de la ciudad por Francisco Godoy” que imposibilitó futuras “posibilidades de onomásticos con precisión histórica para la ciudad” (Glück, 2017: 212).

Finalmente, y también en consonancia con lo que había sucedido en los centenarios (y que se puede observar en general durante las conmemoraciones de “fechas redondas”), el gobierno de la ciudad utilizó o aprovechó el bicentenario para celebrar el presente, esplendoroso en relación a su pobre pasado³⁴⁹. Rosario festejaba su presente, su cualidad de segunda ciudad del país, su capacidad de crecer y superar la pobreza.

Las opiniones sobre la ideología del monumento a la bandera

En este contexto, de revisión histórica y de necesidad de festejos, se rescindió el contrato con Lola Mora para la construcción del monumento a la bandera y comenzó el camino hacia la realización del concurso. Como adelantamos en el apartado anterior, Ramón Araya, en su rol de presidente de la CPPMB, envió una carta a un conjunto de instituciones para que opinen sobre las características que debía tener la obra y sobre el mejor modo posible de representar el acontecimiento de la creación de la bandera. A partir de las respuestas obtenidas, se armó una cartilla con el título *Ideología del monumento* que acompañó a las Bases destinadas a aquellos que quisieran participar del concurso.

En la carta que envió el 23 de octubre de 1925, Araya requirió opiniones sobre el diseño y la magnitud que debe tener el monumento y la preeminencia histórica de la ciudad como cuna de la bandera. Estas palabras de Araya sintetizan por primera vez lo que se pretendía para el monumento a la bandera, señalando que se trataba no sólo de un monumento, sino de un sitio histórico y un espacio público que debía ser visitado y apropiado por los contemporáneos y las generaciones futuras.

En cuanto al diseño, Araya proponía algunos motivos tradicionales (obelisco, pirámide, columna, torre, arco del triunfo, estatua), que acompañaba con algunos ejemplos (el Arco del Triunfo o la bandera en el Capitolio de Washington), enfatizando que el monumento sería una obra arquitectónica, escultórica, o de ambas combinadas. La bandera debía ser

³⁴⁹ Natalia Milanesio destaca que los “fundamentos históricos de los festejos se diluyeron en una ciudad demasiado convencida de su inmejorable presente y demasiado orgullosa para aceptar su pasado poco glorioso” (Milanesio, 2000: 114).

la protagonista, “enarbolada en forma no superada por nadie, para que flamee por siempre en el cielo de la ciudad, sobre el Río y sobre las Islas” ubicada en un basamento que “rememorando la batería Libertad sirva de museo de banderas”. En el exterior, debía contener un “un altar patriótico frente al sol y al cielo abierto”, adonde puedan acudir “generaciones de jóvenes soldados a jurar la gloria de su bandera”, pero también “políticos y ciudadanos a meditar sus responsabilidades de gobierno”. Como indicamos más arriba, Araya también destacaba que el monumento debe poder ser visitado “popularmente en toda su altura” y estar “poderosamente” iluminado durante la noche³⁵⁰. Más allá de estas cuestiones de diseño, Araya quería destacar la preponderancia del sitio histórico donde “nacó” la bandera, el cual no debía ser señalado con “mezquindad”.

Un gran pueblo no debe señalar con mezquindad el sitio donde nació su bandera.

Una nueva y grandiosa nación requiere un no copiado y grandioso monumento. (...)

Por otra parte, sucede que el sitio es único. No existe otro igual. Cupo en grande pero también en grave suerte poseerlo la ciudad de Rosario. Todo Rosarino nace por esto, con el alto honor de ser hermano de cuna de su bandera (*Bases para el concurso...*; 1927: 8-9).

Al tratarse de la bandera, Araya consideraba que era necesario pedir la opinión de todos los que tuvieran algo que decir, algo que expresar sobre el mejor modo de homenajearla, “instituciones nacionales, provinciales y municipales (...) personalidades artísticas, civiles, militares y religiosas” (*Bases para el concurso...*; 1927: 9). Las instituciones y personalidades a las que se dirigió Araya fueron Junta de Historia y Numismática Americana, al Museo Histórico Nacional, al Museo Nacional de Bellas Artes, al General Pablo Richieri, al Teniente Coronel Juan Beverina, al obispo de Paraná Abel Bazán y Bustos, al Presbítero N. Cabrera de Córdoba, al Rector de la Universidad del Litoral Dr. Pedro E. Martínez, al Dr. Carlos Aldao, a la Comisión Nacional de Bellas Artes, a la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario y a Leopoldo Lugones. Como podemos observar a simple vista, algunas de las instituciones y algunos de los nombres propios que fueron requeridos por Araya ya habían estado involucrados en la coyuntura del centenario de mayo o en los debates en torno al bicentenario de la fundación de Rosario. De todos

³⁵⁰ *Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos*, Rosario, Talleres Fenner, 1927, pp. 7-8. En adelante, cuando citamos textualmente esta publicación consignaremos entre paréntesis las palabras *Bases para el concurso...*, acompañadas del año de edición y el número de las páginas correspondientes.

los mencionados, los únicos que no aparecen en la cartilla de las *Opiniones sobre la Ideología del monumento* son el Tte. Coronel Beverina y el Presbítero Cabrera.

La variedad de respuestas a la propuesta de Araya, se relacionaba directamente con la variedad de las personas consultadas. En general, el relato histórico que debía transmitir el monumento no aparece en ninguna de las respuestas, la presencia de Belgrano en Rosario y el primer izamiento de la bandera nacional el 27 de febrero de 1812 en ocasión de la inauguración de la batería *Libertad* aparece como un dato dado. De hecho, a partir de la lectura de estas “opiniones” se puede inferir que el monumento no pretende un relato de lo que había sucedido en 1812, sino un homenaje a la bandera misma y a lo que ella representa.

El informe que mandó la Junta de Historia y Numismática Americana, firmado por Antonio Dellepiane, Director del Museo Histórico Nacional, y Antonio Mallié³⁵¹, Jefe del Archivo General de la Nación, que a priori podría ocuparse del relato histórico requerido para la obra, se ocupaba más de cuestiones estéticas y de las ideas que debe contener el monumento independientemente del hecho que busca recordar. Una vez más, el punto de partida destacaba la cualidad de sitio histórico de Rosario, su lugar en la historia nacional, su rol como “cuna de la enseña nacional” que le otorgó a la ciudad “el carácter de venerable propio de los lugares en que se ha cumplido algún hecho de real trascendencia de los destinos humanos”. Una vez aclarada esta cuestión, lo que quieren responder Mallié y Dellepiane es “¿Cuál debe ser el sentido e importancia del Monumento?”. Para estos autores, no importa si se trata de una obra escultórica, arquitectónica o mixta, sino que refleje la “grandiosidad del asunto”, no por su tamaño, sino por su expresividad.

³⁵¹ La contestación de la Junta de Historia y Numismática Americana (JHYNA) lleva la fecha 07 de octubre de 1926, pero teniendo en cuenta la sucesión cronológica de las notas que siguen, podemos inferir que hay un error de registro y, en realidad, la reunión en la que se elaboró esa nota sucedió el día 07 de noviembre de 1925. En la nota que sigue, del Museo Histórico Nacional con fecha de 9 de noviembre de 1925, se aclara que en las reuniones que se había tratado este serían dos: el día 24 de octubre de 1925 y el 07 de noviembre del mismo año. A continuación, Antonio Dellepiane agrega que durante la primera reunión se resolvió encomendar “al que escribe en unión del Sr. Augusto Mallié, Jefe del Archivo General de la Nación, la preparación del dictamen de nuestra corporación”. Seguidamente aclara que en la segunda reunión en la que se trató dicho tema, “la Junta consideró e hizo suyo, por unanimidad de votos de los presentes en la reunión que fue una de las más concurridos de la corporación, el informe presentado por su Comisión ad-hoc” (*Bases para el concurso...*; 1927: 12-13). De esta nota de Antonio Dellepiane podemos clarificar dos cuestiones; por un lado, evidentemente la JHYNA atiende rápidamente el pedido de Araya y para el 7 de noviembre de 1925 (y no el 7 de octubre de 1926, como aparece en la publicación de 1927) ya tenía elaborado el informe al que se hizo referencia. Por otro lado, estos organismos de aficionados a la historia y prematuros historiadores, reunían a los mismos elencos en diferentes instituciones. En este sentido, el mismo Mallié es uno de los involucrados en las discusiones por el segundo centenario de la fundación de Rosario.

lo que no importa decir que esa grandiosidad deba medirse por el tamaño, avalado por metros cúbicos del monumento, sino por la hermosura y armonía perfecta de su forma, unida la intensidad de su fuerza expresiva, todo lo cual puede hallarse excluido de lo colosal y estar encerrado en lo de volumen moderado (*Bases para el concurso...*; 1927: 10-11).

Específicamente, cuando hablaban del contenido ideológico que debiera tener el monumento, del modo de representar aquel hecho sucedido en 1812, los miembros de la JHYNA le otorgaron a la obra un contenido que determinará no sólo el carácter de los proyectos presentados en 1928, sino también de aquéllos que se presentarán en 1939.

El recuerdo del acto de creación de la Bandera, con ser, ya de suyo importante, no ha de agotar el significado de la obra. Más que rememorar el hecho de la creación, más que a glorificar al inspirado creador, ella debe constituir un monumento a la Bandera misma, vale decir, a lo que ésta representa y simboliza, o sea, en último análisis, a la Nación Argentina, a su fisonomía y a su carácter, a su tradición, a su historia, a sus ideales y a sus propósitos de vida, a su hidalgo y liberal espíritu humanitario, a su honesto y generoso internacionalismo (*Bases para el concurso...*; 1927: 11).

Con estas precisiones y sugerencias, los miembros de la JHYNA estabilizaron el sentido del monumento, la obra no iba a relatar la creación o el primer izamiento de la bandera, como tampoco sería un monumento a Belgrano. Con mucha claridad, el sentido histórico de la obra es colocado en un segundo lugar frente al sentido simbólico, no se pretendía que narre en mármol el acto de la creación de la bandera, sino que contagie la emoción ante la contemplación de la enseña patria. Tampoco fue una preocupación de los historiadores que firmaron el informe clarificar el asunto de los colores de la bandera nacional. Sin ningún recorrido histórico que lo verifique, se afirma que fue el “limpio azul de nuestro cielo” y el “niveo blanco de las nubes” los que inspiraron al “genial creador” (*Bases para el concurso...*; 1927: 11). El monumento, entonces, debe marcar el sitio histórico del primer izamiento, al mismo tiempo que represente a la bandera misma, a la Nación misma.

Tal debe ser en síntesis, el contenido ideológico del Monumento a la Bandera argentina elevado en el sitio en que flameó por primera vez, como emblema de una nueva nación que surgía a la faz de la tierra besada por la gloria y acariciada por la fortuna. Tal debe ser el simple esquema que se proponga como asunto a los artistas, cuya inspiración no conviene sea coartada en ninguna manera con la imposición de

fórmulas rígidas, de ideas concretas, de sugerencias e insinuaciones determinadas (*Bases para el concurso...*; 1927: 12).

Esta estabilización de lo que el monumento debía representar, evidencia también la implícita necesidad de celebrar la nación. Sin embargo, habíamos observado que ya para 1912, cuando se comenzaba a cuestionar severamente la obra que estaba realizando Lola Mora, desde la DGA se pretendía también que el monumento sintetizara “los sentimientos grandes y nobles, al par que altivos, de nuestro alma nacional” (Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 71). En definitiva, la idea que expresan Mallié y Dellepiane es el punto de llegada de una construcción que venía instalándose en relación a este monumento desde que Lola Mora comenzó a construir su obra.

Retomando el análisis de la *Ideología del monumento*, la presencia más numerosa la constituyen los artistas mediante las opiniones expresadas desde sus corporaciones. El 24 de noviembre de 1925 escribieron su respuesta Martín Noel y Ricardo Martínez representando a la Comisión Nacional de Bellas Artes. Más allá de que el énfasis de la breve nota está puesto en que los artistas conserven la libertad al momento de la creación y de que el elegido debería ser argentino por la “naturaleza misma del hecho que se ha de perpetuar”, Martín Noel y Ricardo Martínez son los primeros en sugerir un contenido histórico para el futuro monumento. Desde la Comisión Nacional de Bellas Artes, entonces, se recomendó que en la obra deberían estar retratados “temas de propósitos trascendentes, como la creación y Jura de la Bandera y la constitución de nuestra nacionalidad hasta el Congreso de Tucumán” (*Bases para el concurso...*; 1927: 14). Por un lado, entonces se refuerza la intención de la corporación de artistas de que sea un argentino el que se encargue de la obra y, por otro, se proponía un relato de la nacionalidad argentina entre 1812 (creación y jura de la bandera) y 1816 (Congreso de Tucumán). Una vez más, se reforzaba la idea de que el monumento debe expresar “la constitución de nuestra nacionalidad”.

Seguidamente, Cupertino del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes, manifestaba estar “completamente de acuerdo con las ideas generales emitidas por la Comisión Nacional de Bellas Artes”, agrupación de la que también formaba parte³⁵². Sin

³⁵² Como observamos en relación a las corporaciones de historiadores, en el limitado campo artístico de la década del '20 los elencos se repetían. En este caso, Cupertino del Campo se reconocía miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes y director del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1911. Este médico devenido en pintor desde principios de siglo XX, fue director del museo hasta 1931, y durante esos veinte años comenzó con la edición del Boletín y fundó la Asociación Amigos del Museo. De acuerdo a la

embargo, a continuación agregaba una serie de apreciaciones personales entre las que se destacaban la idea que todo monumento “debe imponerse por la bella armonía de sus líneas generales” y no ser un “conjunto de trozos”. Pensando de forma más específica en el monumento a la bandera, su carácter “grandioso” debe expresar todo el “empuje de una nación en pleno vigor juvenil, de historia breve pero gloriosa”. Finalmente, para Cupertino del Campo si bien coincide con que el artista debe ser “forzosamente argentino”, la elección debe hacerse en un “certamen amplio” (*Bases para el concurso...*; 1927: 14-15).

En la nota recibida de la CMBBAA, firmada por su presidente, Fermín Lejarza, y su secretario, Machado Doncel, el único énfasis está puesto en la necesidad ineludible de realizar un concurso para artistas argentinos. En este caso, a diferencia de sus colegas de las otras corporaciones de artistas, la CMBBAA sugería que el concurso debía ser “limitado a los cinco primeros escultores argentinos” a quienes se les asignaría una suma como compensación de su participación, excepto que resulten ganadores (*Bases para el concurso...*; 1927: 23)³⁵³.

Siguiendo la premisa de la devoción nacional que debe transmitir el monumento, aunque también proponiendo precisiones en cuanto al relato histórico, la respuesta del representante del clero, el Obispo de la ciudad de Paraná, Abel Bazán y Bustos merece una atención especial³⁵⁴. En este sentido, el primer énfasis que proponía el sacerdote, se centraba en que, de acuerdo a la nota que había enviado la CPPMB, el monumento a la bandera debía ser un “acervo gráfico sustancial de la historia patria en sus principales

presentación que hacen de él en la web oficial del Museo, durante su gestión se implementó una política de préstamos de obras como punto de partida para la creación de museos locales, estableciendo un programa conjunto entre el Estado Nacional y los gobiernos provinciales. Pinturas, esculturas y grabados adquiridos en el Salón Nacional y en la Exposición del Centenario, se enviaron a Córdoba, Tucumán, Rosario, La Plata, Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes y Mendoza.

³⁵³ Por lo que se puede leer en las Actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes, en la reunión del día 30 de octubre de 1925, en la cual estaban presentes Fermín Lejarza (pte.), E. Ortíz Grognet, Alfredo Guido, Crescencio de La Rúa, Mario Goyenechea y el Dr. Juvenal Machado Doucel, “luego de un cambio de opiniones se resuelve hacerle saber que a juicio de esta corporación sería conveniente proyectar un monumento llamando a concurso a cinco artistas destacados del país estableciendo una retribución especial a cada uno por su trabajo, con excepción de aquel a quien fuera acordado el premio de erigir el monumento” (Actas CMBBAA, N° 97, 30 de octubre de 1925, f. 9).

³⁵⁴ Si bien, de acuerdo a la aclaración que realiza Araya en su nota, la presencia de Bazán y Bustos responde a la necesidad de tener un representante del “clero” entre las opiniones, su elección en lugar de otros puede deberse a su vasta formación y a que él mismo practicaba la pintura (sus obras pueden apreciarse en el palacio episcopal de Paraná). Abel Bazán y Bustos nació en Tama, provincia de La Rioja, el 28 de agosto de 1867 y murió en Buenos Aires el 25 de abril de 1926. Se recibió de doctor en Filosofía en la Universidad Gregoriana en Roma y estuvo establecido en La Rioja hasta 1910, para luego transformarse en el obispo de Paraná hasta su muerte. De sus viajes por Europa, Egipto y Polinesia, surgió el libro “Aromas de Oriente”, prologado luego por Joaquín Víctor González. Entre sus obras, además, se destacan “La vida de San Nicolás de Bari”, “Nociones de historia eclesiástica argentina” y “Arte”.

acontecimientos” (*Bases para el concurso...*; 1927: 16)³⁵⁵. Sobre el relato histórico que debería estar presente en el monumento, Bazán y Bustos colocó en un lugar destacado las fechas principales de la historia nacional que Grondona había destacado en 1872: el 25 de mayo de 1810; el 27 de febrero de 1812; el Congreso de Tucumán de 1816; la aprobación de la Constitución del año 1853. Cuando se ocupe de aclarar la elección de esta cronología patria, comenzará con 1812, sin sentir la necesidad de explicar una vez más la trascendencia de 1810 como fecha de nacimiento de la nación. Respecto al 27 de febrero de 1812, el Obispo destacaba que se trataba de

la fecha que por primera vez el Pabellón Nacional flameó y fue aclamado por fuerzas legales y armadas de la República. Las reservas posteriores ordenadas por la Junta, obedecieron a necesidades de política internacional, pero no a cambio de principios, y su eficacia en el espíritu de los soldados fue real, como lo dijo el General Belgrano, porque en la Historia es forzoso destacar lo real sobre lo más o menos ficticio que encierran los actos gubernamentales (*Bases para el concurso...*; 1927: 28).

Los hechos, las órdenes del Triunvirato hacia Belgrano, constituyen, de acuerdo a la visión de Bazán y Bustos, lo ficticio, mientras que los sentimientos que la bandera despertó tempranamente en el momento de su creación, son lo real, lo que el historiador debe destacar. Acompañando estas fechas significativas, propuso un peculiar panteón de héroes nacionales “distribuidos convenientemente, según la inspiración del artista y como montados a la guardia a la misma” tres militares (Belgrano, San Martín y Urquiza), tres civiles (Moreno, Alberdi y Sarmiento) y un eclesiástico (Gorriti o Castro Barros). La elección de San Martín y Belgrano parece fuera de discusión a esta altura, cuando desde Mitre y pasando por los miembros de la Nueva Escuela Histórica, se consolidaron como los héroes fundacionales de la nación. Al mismo tiempo, las políticas de monumentalización también eligieron a los “padres de la patria”, siendo ellos los primeros en instalarse en los espacios públicos de las ciudades desde el último cuarto del siglo XIX. Respecto a Belgrano destacaba su participación en la Primera Junta, donde se destacó por

³⁵⁵ El sacerdote también se ocupa del diseño de la futura obra, indicando que “la majestad y grandiosidad (...) [descartarían] la idea de simbolizarlo u objetivarlo en forma de torre, obelisco, columna, pirámide, arco de triunfo o cualquier otro símbolo aislado (...) [ya que] estas formas si bien indicadísimas para inmortalizar un personaje, un acontecimiento, un hecho singular cualquiera, resultarían pequeñas, menguadas y pobres para un monumento de la magnitud, trascendencia y significado del presente” (*Bases para el concurso...*; 1927: 17). Para Bazán y Bustos, la mejor opción es la de templete griego colocado a gran altura, ubicando entre la base del monumento y su remate, los principales acontecimientos y logros de la historia nacional.

“la firmeza de su ideal americanista”, dejando para el final su cualidad de creador del Pabellón Nacional “en medio de la lucha”. En relación a San Martín, retomando las palabras de Mitre, destacaba su entrega desinteresada que lo llevó a abandonar la lucha renunciando a la gloria

es el genio del desinterés, de que es la más alta expresión en la revolución sudamericanas, ya sea que medite en su limitada esfera intelectual, luche, destruye, edifique según sus alcances, mande, obedezca, abdique y se concentre al eterno silencio y al eterno ostracismo. (...) Ese desinterés que caracteriza a San Martín es el que lo hizo abandonar el teatro de los sucesos en lo más culminante de su gloria para no perjudicar en un ápice la causa americana (*Bases para el concurso...*; 1927: 22).

Moreno “defendió e impuso la doctrina revolucionaria sobre la base de una independencia absoluta de todo poder que no fuera la voluntad de los pueblos” y Alberdi “fue (...) el único argentino que podía ofrecer un proyecto de Constitución”, (*Bases para el concurso...*; 1927: 19-21). Sarmiento, el más controvertido para el sacerdote, resultaba una figura destacable “a pesar de sus faltas” por representar la importancia de la formación y la participación pública, “abriendo surcos profundos para el porvenir de la Patria” (*Bases para el concurso...*; 1927: 25).

Resulta interesante la incorporación de Urquiza, a quien le debemos la caída “del tirano Rosas”, ya que sólo él pudo dirigir “a los hombres y a los pueblos” que lo derrotaron (*Bases para el concurso...*; 1927: 25). Finalmente, Bazán y Bustos se ubicaba a sí mismo como miembro del clero, buscando y encontrando a dos figuras destacadas en el proceso revolucionario³⁵⁶. Por un lado, Gorriti representa “el primer orador que tuvo la Bandera cuando, por primera vez la hizo jurar Belgrano en Jujuy, el 25 de mayo de 1812”, mientras que Castro Barros fue la “figura más grande, más pura e inmaculada del clero de la Independencia” (*Bases para el concurso...*; 1927: 25). En líneas generales, las fechas y héroes seleccionados por Bazán y Bustos reforzaban la intención presente en otras respuestas de que el monumento debía representar lo que la bandera representa.

Fuera de las que naturalmente surgen de los cuatro memorables acontecimientos ya apuntados, juzgo que no deben ponerse fechas, ni rescriptos. El monumento a la Bandera debe ser para el pueblo argentino algo así como la Biblia en piedra de su

³⁵⁶ La argumentación se basaba en que “el clero (...) fue factor principalísimo y decisivo en la efemérides de nuestra independencia, tanto como el elemento civil y militar” (*Bases del concursos...*; 1927: 25). A continuación recorre toda una serie de hechos gloriosos que vinculan al clero con la revolución.

historia, que hable con muda elocuencia de los hechos, de los héroes y de los símbolos, y entre por los ojos de los más rudos e ignorantes, sin que sea necesario convertirlo en muestrario de datos o de fechas (*Bases para el concurso...*; 1927: 29).

Por su parte, Pedro E. Martínez, rector de la UNL, enfatizaba el rol simbólico que debe tener el monumento independientemente de su forma.

Esa construcción deberá necesariamente emplazarse en una altura desde la cual domina la ciudad (...) tendría además un significado moral. Impondría la necesidad de ascender, de elevarse (...) En ella habría que destinar un gran salón de honor (...) para depositar todas las banderas gloriosas que existen diseminadas en Museos, sedes de Gobernación, o cuarteles militares (...) Y esas banderas, cuyos paños desgarrados recuerden el dolor de las batallas dirán asimismo en la augusta dignidad con que yacen plegadas sobre el asta, que no hay una sombra que turbe la pureza de sus colores... (*Bases para el concurso...*; 1927: 20-23).

Una vez más, el monumento es para la bandera y para lo que ella representa, la Argentina. En este sentido, el rector de la UNL no da precisiones sobre lo que sería la representación de la Argentina que debe contener el monumento, sino que se enfoca en lo que debe generar en el visitante, en la emoción y el impacto de visitarlo en su altura y en observar las banderas que fueron testigos de la construcción de la nación. Nuevamente, la emoción, la devoción nacional, es lo más importante.

Como único representante militar, el General Pablo Richieri fue consultado por el vocal Ramón Lucero y el mismo Araya en una entrevista realizada en la ciudad. En ese encuentro Richieri contestó que el monumento “debiera ser el primer Monumento Argentino, superior en todo concepto a los de San Martín, Belgrano, etc., etc., porque la Bandera representa a la Nación misma, que está por encima de todo” (*Bases para el concurso...*; 1927: 35)³⁵⁷. Una vez más, el monumento se presentaba como la oportunidad de festejar la nación, inclusive dejando en un segundo lugar a aquellos considerados sus padres, como serían San Martín y Belgrano.

³⁵⁷ Si bien quedó expresado en la publicación que Araya envió también la consulta por escrito, nunca llegó su respuesta, por eso quedó sólo expresado lo que dijo al pasar por la ciudad. Richieri, Ministro de Guerra durante la presidencia de Roca, había dado nombre a la ley del servicio militar obligatorio de 1901, normativa que “afianzó el ejército regular y profesional bajo control del estado”(Macías & Sabato; 2013).

El mismo Dr. Carlos Aldao³⁵⁸ que participó del debate sobre la supuesta fundación de Rosario, también fue consultado por Araya. En su respuesta, Aldao exagera el sentimiento que el monumento debe expresar al homenajear a la bandera, llegando al punto de que resulta imposible la representación.

...no me es posible concebir la Bandera sino como un símbolo agitado, que en determinadas circunstancias, evoca en nuestros corazones sentimientos levantados de virtud, abnegación y sacrificio. En consecuencia no alcanzo como podría ser representado por otro símbolo, cuál sería el arte plástico. (...) soy de opinión que debe erigirse sobre la barranca y en el sitio que ocupó la batería, un obelisco monolítico (...) En el zócalo del obelisco se gravarían las siguientes inscripciones: 27 de febrero de 1812. Argentino. Aquí fue izada tu primera bandera que los ejércitos libertadores llevaron triunfante hasta el volcán de Pichincha y los campos de Ituzaingó en los grandes días de la patria. ¡Inclínate y pasa! (*Bases para el concurso...*; 1927: 34).

Respecto al contenido histórico del futuro monumento, Aldao destacaba los triunfos bélicos en la construcción de la nación. En este sentido, las batallas fueron el lugar donde la bandera cumplió la misión que Belgrano le asignó creándola e izándola por primera vez en el contexto de la guerra de la independencia. Si bien Aldao había reconocido en algunas de sus obras que había leído a Mitre y Vicente Fidel López³⁵⁹, para el relato que se propone para el monumento a la bandera, no importa si aquella que Belgrano izó por primera vez en Rosario fue destruida y suspendida durante varios años. La referencia

³⁵⁸ El Dr. Carlos Agustín Aldao es una de las “personas” convocadas por Araya que no representaba a ninguna institución. En la misma condición de Aldao se encontraba también Leopoldo Lugones, ambos fueron consultados a partir de sus trayectorias personales vinculadas con las letras o la historia del arte. Aldao se destacó en su actividad como abogado, pero también como político y diplomático. Nació en el seno de una familia de propietarios rurales de antiguo arraigo en Santa Fe en 1860, y a lo largo de su carrera profesional ocupó diversos cargos en la administración pública nacional y provincial. Además, por sus actividades como diplomático que comenzaron en 1893, Aldao pudo visitar regiones ubicadas dentro y fuera de los itinerarios de época, generando experiencias que lo llevaron a convertirse en autor de dos libros de crónicas de viaje, *A través del mundo* (1907) y *Vagando y divagando* (1924) (Fontana y Román, 2009). Por fuera de la literatura, Aldao también publicó trabajos vinculados con problemas de la historia nacional.

³⁵⁹ Entre sus actividades destacadas en relación a las letras, se encuentran las traducciones de *travel accounts* -una serie de relatos de viajeros ingleses escritos entre el siglo XVII y XIX- publicadas en la coyuntura del Centenario. Las ocho traducciones que realizó fueron ofrecidas a un público ampliado por dos importantes colecciones: la “Biblioteca de La Nación” (que había comenzado a publicarse a principios de siglo, dirigida inicialmente por Roberto Payró) y “La Cultura Argentina” (que, dirigida por José Ingenieros, comenzó a publicarse en 1915). El objetivo de estas publicaciones es mostrar “ofrecer a los lectores argentinos el punto de vista argentino sobre el punto de vista inglés sobre la Argentina” (Fontana y Román, 2009: 2). De acuerdo a lo que puede leerse en algunos prólogos a estas obras, Aldao tenía también un interés histórico, ya que consideraba que los testimonios de los viajeros ingleses servían como fuente imprescindible para la historia nacional y de ellos había tenido información mediante la obra de López y la Biblioteca de Bartolomé Mitre (Fontana y Román, 2009).

histórica que debe tener el monumento sólo debe servir para indicar el sitio e interpelar a los ciudadanos recordando los triunfos que fueron necesarios para llegar a la actualidad. La bandera es más que nunca el símbolo de la nación, el monumento no debe recordar la historia de la enseña patria, sino celebrar lo que ella representa.

Finalmente, Leopoldo Lugones fue entrevistado dos veces, y ambas ocasiones contestó de manera breve que “la consulta era tal que lo obligaría a escribir todo un libro” y que “los artistas no harían caso a la ideología que se les suministre” (*Bases para el concurso...*; 1927: 35). Más allá de la brevedad de estas palabras de Lugones, la CPPMB decidió incorporar un párrafo final con esta referencia. Lugones era una figura ineludible de las letras argentinas, y su presencia en esta cartilla de opiniones daba prestigio al futuro concurso.

Miradas en conjunto, estas opiniones permiten realizar una aproximación sobre qué corporaciones eran requeridas al momento de definir las características de los monumentos. Los historiadores, pensados como una corporación de profesionales todavía en formación aparecen representados por la JHYNA y el Museo Histórico Nacional, pero también en la figura de Carlos Aldao y, en cierta medida, del Obispo de Paraná, quienes son una muestra de lo que podríamos llamar aficionados. Los artistas son los que tienen una presencia más notable, representados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Bellas Artes y la CMBBAA. Los grandes ausentes, sin lugar a dudas, son los técnicos, ingenieros o arquitectos que, a esta altura, ya contaban con instituciones consolidadas, como la Sociedad Central de Arquitectos, y acostumbradas a participar de concursos vinculados con el arte y la arquitectura pública. Una posibilidad es que, teniendo en cuenta el tipo de consulta, Araya haya considerado innecesario consultar a los técnicos sobre la ideología del monumento. Sin embargo, el mismo Araya era ingeniero y se mostraba preocupado por el diseño que debería tener la obra, teniendo en cuenta además la geografía particular en la que sería ubicada.

Otra necesaria observación debe ser por el relato histórico propuesto. El contenido histórico es una preocupación menor para los consultados, con algunas excepciones, lo que se pretende destacar es la necesidad de representar en el monumento aquello que la bandera representa. Los que ensayaron un relato histórico para el monumento, en especial el Obispo de Paraná, no se preocuparon tampoco por narrar una historia de la bandera, sino de destacar que el 27 de febrero de 1812 constituye un hito para la historia de la nación en un mismo nivel que el 25 de mayo o el 9 de julio. En este sentido también, al igual que lo hizo Araya en la carta que envía a todos los consultados, Rosario debe ser

considerado un sitio histórico de la nación, al igual que la ciudad de Santa Fe, Buenos Aires o San Miguel de Tucumán. Teniendo en cuenta la falta de precisión histórica de las opiniones incluidas en las bases, no sorprende que los proyectos presentados carezcan de un relato histórico sobre la presencia de Belgrano en Rosario o el primer izamiento de la bandera. De hecho, el creador no está presente en todos los en todos los proyectos.

La última observación necesaria, tiene que ver con la insistencia de las corporaciones de artistas en la necesidad de seleccionar a un artista argentino para la construcción de la obra. Esta sugerencia recurrente es un anticipo de lo que finalmente sucedió al momento de llevarse a cabo el concurso y la participación de la SAA en detrimento del accionar de la CPPMB.

Un monumento para Belgrano

Como mencionamos al comienzo del apartado, una última preocupación por el pasado en esta década se vincula tanto con el monumento a la bandera como con el bicentenario de la ciudad. Nos referimos a la construcción del monumento a Belgrano inaugurado el 7 de octubre de 1928 en el Parque Independencia³⁶⁰. Para entender esta obra debemos necesariamente trasladarnos a Génova, Italia, ciudad en que el mismo monumento se inauguró un año antes, el 12 de octubre de 1927.

¿Por qué se emplazó este monumento en Génova y Rosario? La explicación de esta particularidad se sostiene en tres argumentos principales que se vinculan entre sí. El primero es el lugar que Belgrano ocupó en estas ciudades. La familia de creador de la bandera era originaria de Oneglia, localidad de la región de Liguria, la misma en la que se ubica la ciudad de Génova. En Rosario, como sabemos, Belgrano enarboló por primera vez la bandera argentina el 27 de febrero de 1812.

El segundo argumento enfatiza la relación ítalo-argentina que se torna más evidente y contundente a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Rosario es una ciudad con una importante presencia de inmigrantes y, en muchos sentidos, la existencia del monumento sirvió para expresar la relación entre rosarinos e italianos. Gutiérrez Viñuales (2004) señala que la celebración de la hermandad italiana se refuerza durante los festejos por el centenario de la independencia en varios países hispanoamericanos. Entre los monumentos exponentes de esta idea señala el de Colón de Arnaldo Zocchi (1921) y la Antena Monumental (1926) diseñada por Gaetano Moretti. Como contrapartida, en Italia se emplazarían monumentos americanistas como son los dos bustos, uno dedicado a

³⁶⁰ Comparto la investigación del monumento a Belgrano con Alex Ratto (Couselo y Ratto, 2020).

Bartolomé Mitre y otro a Manuel Belgrano firmados por Luigi Brizzolara en 1933 y localizados frente a la Piazza dell 'Esquilino en Roma. En este marco también se encuentra el monumento que nos ocupa, el de Belgrano de autoría de Zocchi que se inauguró en Génova en 1927.

El tercer argumento es de carácter práctico. Tanto Rosario como la región de Liguria tenían escasos monumentos para la década de 1920. Rosario, una ciudad sin un pasado colonial, necesitaba poblar el espacio urbano con estatuas y monumentos que dieran cuenta de su crecimiento e importancia.

Retornando al origen del monumento, a fines de diciembre de 1922 en Italia, en una cena despedida al recientemente electo presidente Torcuato de Alvear surgió la iniciativa de realizar una obra en honor a Belgrano cuya familia, como mencionamos recién, era originaria de la región de Liguria³⁶¹. Como para casi todos los monumentos, se formó una comisión compuesta por italianos y argentinos que sería la encargada de llevar adelante la contratación y la construcción³⁶². Al igual que la formación de comisiones, el llamado a suscripciones es otro elemento que otorga legitimidad a la obra. La intención de que el conjunto de la ciudadanía participe de las obras de arte público, favorece la ilusión de pertenencia a una comunidad y la adhesión al recuerdo de ciertos acontecimientos y personajes.

Entre los que plantearon la idea en la mencionada gala estaban Ángel Gallardo, quien luego retornaría a Argentina para asumir el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, y Elia Lavarello, futuro presidente de la Cámara de Comercio Ítalo-Argentina, quien jugó un rol importante a pesar de fallecer al año siguiente. A partir de la muerte de éste, la construcción del monumento fue confiada a otras dos prestigiosas personalidades de origen ítalo-argentino. Para apoyar al comité italiano fue llamado el ingeniero genovés

³⁶¹ Los datos sobre las gestiones realizadas en Italia fueron extraídas de Spingardi, C. O. (2015), las interpretaciones sobre los mismos, son propias.

³⁶² La comisión estuvo presidida de forma honoraria por el Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Ángel Gallardo y el Real Ministro Plenipotenciario de Italia, conde Coli di Felizzano. La Junta Ejecutiva estaba presidida por Santiago Pinasco, los secretarios eran el arquitecto Amílcar Bagliano y el caballero Augusto Longhi, el tesorero era el caballero Marco Aligier y el pro-tesorero Señor Ángel Ambrosetti. La Comisión Ejecutiva estaba compuesta por Tommaso Ambrosetti, M. A. Bandini, José Silvio Barbieri, Arsenio Guido Buffarini, caballero David Costaguta, el Ingeniero Juan Carosio, Manfredi Carrozza, Dr. Domingo Vicente Caranci, caballero Sócrates Ceci, caballero Alfredo Ceci, caballero Alejandro Cassaniga, caballero comendador Genaro D'andrea, José Devoto, barón Antonio de Marchi, Dott. David Spinetto, caballero Julio Salvucci, Prof. Eugenio Troisi, caballera Antonio Terrarossa, comendador José Vendemiati, caballero Dr. Eugenio Verdellino, Dr. José Varalla, Alfredo Francalanci, comendador Alfredo Gessaroli, caballero Felipe Gottheil de Luca, comendador Héctor Gallino, Dr. Luis Lenzi, Ingeniero Tito Luciani, Felix Lora, Oreste Tiberti, Tito Meucci, Marqués Carlos Morra de Monerochetta, Andrea Maraccini, Salvador Marino, Ingeniero José Pedriali, Lorenzo Pellerano, Maestro Eugenio Pini, contador Pedro Quieto, José Rolleri, abogado Dr. Eliso Rivera, comendatore Dr. Carlos Spada y Melchiorre Serra. (Vaccarezza, s/f: 19 y 20).

Luigi Luiggi (Génova, 1856- Roma, 1931), recién llegado de una importante experiencia en Sudamérica, donde culminó el diseño del puerto militar de la ciudad de Bahía Blanca, mientras que para realizar las gestiones en Argentina fue designado Santiago Pinasco³⁶³. Indudablemente la figura de Pinasco será fundamental para comprender la llegada de la escultura de Belgrano al Parque Independencia. Había nacido en Rosario en 1860 y a los seis años de edad fue llevado a Génova, donde permaneció hasta los veinte. De regreso a su ciudad natal desarrolló actividades comerciales en la firma local “Pinasco y Castagnino”. Tuvo una importante participación política en la primera década del siglo XX, llegando ser diputado nacional, concejal e intendente de Rosario. En la década de 1920 ocupó el cargo de director del *Banco de Italia y Río de La Plata*, desde donde pudo agilizar las suscripciones para recaudar fondos para la construcción del monumento a Belgrano, convocando a residentes y descendientes de italianos de todo el territorio argentino.

Además de la formación de comisiones y la organización de suscripciones, los actos de colocación de las primeras piedras funcionan como el acontecimiento que anticipa el éxito y la materialidad de aquello que se está proyectando. En Génova la celebración de colocación de la primera piedra fue en abril de 1925. Inicialmente se había estipulado como el mejor lugar de colocación del monumento la rotonda de *Via Corsica*, que domina el mar y el puerto, por lo que Belgrano representaría un «gesto de saludo» a los tantos italianos que se embarcaban rumbo a Sudamérica. Sin embargo, este sitio fue ocupado por otra obra, por lo que el lugar destinado a Belgrano fue la *Piazza Tommaseo*; un lugar aislado y elevado, en una importante zona de la ciudad que favorecía la buena visibilidad del monumento. En el acto estuvo presente el rey Vittorio Emanuele III y Gallardo, ya como Ministro de Relaciones Exteriores y Culto.

La elección del escultor y el proyecto fue confiado por la comisión promotora a una comisión artística, integrada por el arquitecto Manfredo Manfredi (director de la Escuela de Arquitectura de Roma), el escultor Paolo Enrico De Barbieri (director de la Academia Ligústica de Génova), Edoardo Rubino (profesor de la Academia de Bellas Artes de Turín) y Eugenio Maccagnani (Academia de San Lucas en Roma). Si la elección de De Barbieri, un artista relativamente modesto, fue probablemente producto de su futuro cargo

³⁶³ En Rosario, la comisión a la que fue encargada la gestión de la obra estuvo presidida por Santiago Pinasco, mientras que el secretario era Francisco Caranti. Los vocales eran José Sgroso, Luis Copello, Dr. Julio Lencioni, Juan Semino, Guerino Troilo, Enrique Taiana, Huego Roselli, Capitán Federico Aprosio, Enrique Lubatti, Pedro Delfino, Miguel Porfirio, Felipe Peracca, Vito Cifarelli, Celso Grassi, Amílcar Bagliani y Juan Zolezzi.

institucional en Génova, los otros dos nombres eran bien conocidos en Buenos Aires: Rubino en 1907 fue el ganador con David Calandra del concurso para el monumento al General Mitre, mientras Maccagnani en 1904 realizó allí el monumento a Garibaldi.

Previo a la elección del escultor se establecieron una serie de requisitos que debían ser respetados para garantizar el “espíritu” de la obra, es decir, el símbolo de la hermandad ítalo-argentina. Se indicó que el artista debía ser italiano, que se trataría de una estatua ecuestre realizada en bronce y que Belgrano aparecería portando una bandera en su mano o acompañado por una estatua de la República Argentina. El pedestal debía construirse en Argentina con granito de los Andes, así como los relieves del mismo, para ser confiado a un escultor argentino o italiano residente allí. Finalmente, se señaló también que se realizarían dos copias en yeso del modelo a escala, una de las cuales será enviada a Argentina. El presupuesto total dispuesto para todo el proyecto, desde el modelo en yeso hasta su colocación, fue fijado en 350,000 liras italianas.

Si bien existió la posibilidad de un concurso, el comité artístico decidió encargarse el trabajo directamente a Arnoldo Zocchi. Como vimos, la contratación directa de artistas, europeos en su abrumadora mayoría, era el mecanismo más común en Argentina a la hora de definir obras de arte público. En este caso, sin embargo, nos estamos ocupando de una obra planificada y contratada desde Italia, por lo que no sorprende la elección de un artista italiano que tuviera algún tipo de vínculo con Argentina, en este caso el monumento de Colón inaugurado en Buenos Aires en 1921. En Italia era un escultor reconocido por haber realizado entre otras, la escultura a Garibaldi en Bologna.

Como siempre sucede, hubo un monumento deseado por la comisión, otro proyectado y uno construido. Zocchi llegó a realizar tres modelos en yeso: dos representaban al general a caballo y uno montado sobre un caballo encabritado, de los cuales sería elegido este último. Sin embargo pueden observarse algunas variaciones y simplificaciones entre el modelo elegido y el resultado final, ya que de la parte delantera se quitó la estatua alegórica a la República Argentina, acompañada por numerosas figuras en movimiento que sostienen la bandera, llevada en su lugar por el general a caballo. Además, durante el proceso de construcción se quitaron también, los tres relieves que serían dispuestos en la base con episodios relacionados a las instituciones armadas, la educación estatal argentina y la hermandad entre las dos naciones.

El 12 de octubre de 1927 fue la fecha elegida para la inauguración en Génova. Esto se explica por la intención principal que guiaba a los italianos que impulsaron la construcción de la obra: mostrar y celebrar la relación entre Italia y Argentina. La fecha

elegida es el aniversario de la llegada del genovés Colón al continente americano. El héroe representado en el monumento, Belgrano, compartía con el otro el origen ligur.

Durante la ceremonia, varios oradores hicieron referencia al monumento a Colón de Zocchi, así como al dedicado a Giuseppe Mazzini, de Giulio Monteverde, inaugurado en 1878, y la antes mencionada escultura a Garibaldi de Maccagnani, todas ubicadas en la capital argentina. Estos monumentos fueron, también, erigidos gracias a los fondos recaudados entre la comunidad italiana sudamericana; siendo recordados en vista de la conmemoración recíproca entre ambas naciones y entre las dos ciudades, Buenos Aires y Génova.

En la inauguración de 1927 estuvieron presentes, además de los miembros de los comités, el ministro Ángel Gallardo, Santiago Pinasco y el Almirante Domecq García³⁶⁴ por Argentina y por Italia, una vez más, el rey y, entre otros, el comandante Costanzo Ciano, medalla de oro al valor militar, el marsical Caviglia y Benito Mussolini. A la inauguración asistieron también alumnos de escuelas primarias - como no podía faltar en un acto estas características³⁶⁵ – quienes entonaron el himno nacional agitando banderas argentinas (*La Capital*, 14 de octubre de 1927).

Desde Rosario se siguió la inauguración a través de notas periodísticas aparecidas en el diario *La Capital* antes y después de la ceremonia. El 11 de octubre de 1927 en una extensa crónica fragmentada se da cuenta de las diferentes actividades del canciller Gallardo. En las crónicas del 14 de octubre se mencionaba, inclusive, que la tripulación de la fragata Sarmiento había jugado un partido de fútbol con otros jóvenes del Duilio, ambas embarcaciones se encontraban en el puerto de Génova. Lo que se celebraba en estas crónicas era, definitivamente, la confraternidad entre Italia y Argentina.

Al igual que había pasado en Génova, en Rosario también existieron dos lugares de emplazamiento. En 1927, mediante un decreto del Honorable Concejo Deliberante, se autorizaba a la “Comisión Pro-monumento del General Belgrano de la colectividad italiana para erigir en la plaza del mismo nombre la estatua con la obsequiará a la

³⁶⁴ Pinasco pertenecía, como mencionamos, a la elite vinculada a las actividades comerciales y financieras. En 1923 había formado parte de la comisión de festejos por los cien años de la declaración de la ciudad como *Villa Ilustre y Fiel*. En su etapa de intendente, participó del acto de traslado de la estatua de Garibaldi al Parque Independencia en 1906. Mientras que Gallardo y Domecq García eran radicales vinculados a la Liga Patriótica, como muchos nacionalistas admiradores del fascismo italiano.

³⁶⁵ Como mencionamos en el capítulo 2, la presencia de los escolares en actos patrios suele ser un recurso muy común en los estados nacionales para reforzar lazos identitarios. Para el caso argentino se puede revisar: Bertoni, 2001.

Municipalidad”³⁶⁶. Sin embargo, en 1928, mediante una ordenanza, el Concejo Deliberante estableció que el lugar de emplazamiento del monumento sería “el centro del Boulevard Oroño a la altura del cruce de la avenida de las Magnolias y Avenida Velodromo”³⁶⁷. De acuerdo a lo que escribía Santiago Pinasco en junio de 1928, cuando la estatua había arribado a la ciudad, se solicitaba un lugar de emplazamiento ya que la plaza Belgrano, “paraje indicadísimo, sin duda alguna, pero destinado con anterioridad al monumento a la Bandera Nacional”.³⁶⁸

Si bien no hay en los documentos ninguna explicación para el cambio de sitio de emplazamiento, se pueden inferir por varios motivos. En primer término, en 1927, como indica Pinasco, se había llamado a un concurso internacional para la construcción del monumento nacional a la bandera, por lo que la plaza Belgrano estaba destinada a otro monumento. En segundo término, la elección del Parque Independencia es coherente con las obras que existían allí para aquel entonces. Es decir, que la ubicación en el parque se explica más por la procedencia del monumento (Italia) que por su tema (Belgrano). Por aquellos años ya estaban emplazados en el parque el busto de Dante Alighieri (1921) y la estatua de Garibaldi (realizada en 1890 y colocada en su ubicación actual en 1906). Por otra parte, todo el espacio del parque se empezaba a transformar en un espacio de homenaje no sólo a la colectividad italiana, sino también a la española (la fuente se inaugura al año siguiente). Por otra parte, se decidió ubicarla en el boulevard mirando hacia el norte, porque hacia allí se dirigió Belgrano luego de estar en Rosario.

Siguiendo los artículos aparecidos en el diario *La Capital* observamos que la celebración con motivo de la inauguración de la obra comenzó a promocionarse una semana antes, poniendo énfasis en las gestiones de Santiago Pinasco y la llegada de “ilustres” visitantes: Ángel Gallardo, ministro de Relaciones Exteriores y Culto, el senador italiano Luigi Luiggi, el embajador italiano en Argentina Martín Franklin, el gobernador de la provincia Gómez Cello y sus ministros, además de tropas locales y nacionales, descendientes de Manuel Belgrano, mil niños que cantarán el himno nacional, entre los que se destacan alumnos del colegio Dante Alighieri, y otros tres mil niños que adornarían el acto (*La Capital*, 1/10/1928, 2/10/1928 y 3/10/1928)³⁶⁹. Como en el acto de Génova, en Rosario

³⁶⁶ Decreto 112, 24 de mayo de 1927, *Ordenanzas y decretos del H. Concejo Deliberante*, año 1927, libro nº 6.

³⁶⁷ Ordenanza nº 22, 28 de junio de 1928, *Ordenanzas y decretos del H. Concejo Deliberante*, año 1928, libro nº 9.

³⁶⁸ Nota de Santiago Pinasco del 16 de junio de 1928, Expedientes Terminados, Tomo I, junio de 1928 del Archivo de la Biblioteca del Concejo Deliberante de Rosario, citado en: Vaccarezza; s/f: 31-32.

³⁶⁹ Todos los ejemplares de *La Capital* de 1928 fueron facilitados por el archivo del mismo diario.

hubo adhesión y presencia de la *Liga Patriótica*, admiradores del régimen fascista italiano. Para el 7 de octubre de 1928 enviaron como representantes a los señores Julio Benavides, doctor Julio Rey, Florencia J. Andrade y Federico Baraldo Victorica (*La Capital*, 2/10/1928). Si bien la organización principal de los festejos, recepción y banquete para los visitantes, estuvo a cargo de Santiago Pinasco, la Municipalidad de Rosario se encargó de entregar distinciones de huéspedes ilustres y de proveer una iluminación especial para esos días. También el Ministerio de Guerra y el Aeroclub Rosario dispusieron aviones para que sobrevuelen durante el momento en que se descubriría la obra (*La Capital*, 5/10/1928) y arrojen flores al mismo tiempo que se liberan quinientas palomas (*La Capital*, 7/10/1928). Paralelamente se formó una comisión de damas³⁷⁰ para que acompañen a las esposas de los visitantes (*La Capital*, 3/10/1928). La fecha elegida para la inauguración fue el 7 de octubre, día de Rosario definido en el marco de los festejos por el bicentenario de Rosario de los que nos ocupamos recién. De hecho, la obra también fue pensada como un regalo para la ciudad por este aniversario:

El monumento que los italianos e hijos de italianos y argentinos hijos de italianos donan a la ciudad de Rosario en ocasión de su segundo centenario es la demostración más sincera y tangible de los sentimientos de amor y de afecto a esta ciudad, patria nuestra de adopción y de nuestros hijos, es el homenaje más sentido al gran prócer, factor de la libertad argentina y creador de su bandera³⁷¹.

Los oradores del acto fueron en primer lugar Santiago Pinasco, seguido por el intendente municipal Tobías Arribillaga, el Ministro de Gobierno de la provincia, el ministro de Relaciones Exteriores y Culto Ángel Gallardo, el embajador Franklin, el senador italiano Luigi (*La Capital*, 7/10/1928). Tanto Pinasco como el intendente de Rosario destacan la cualidad de futuro que contiene el monumento, agradecen a la colectividad italiana por haber obsequiado a Rosario algo que disfrutarán las generaciones futuras. El ministro de gobierno de la provincia destacó el aporte de la colectividad italiana a Rosario. Luigi, por su parte, destacó los saludos que traía desde Génova. Además habló Guido Buffarini, el presidente de la Federación de las sociedades italianas (*La Capital*, 8/10/1928). Por los

³⁷⁰ La comisión estaba formada Margarita Benvenuto, Anunziata Bardini, María Bianchedi, Prof. Josefina Bevilacqua, Ana Checchi, Asunta Ceci, María Luisa Marino, Ángela Pini, Victoria Renacco, Rosa Costaguta, Rosa Francioni, María Liberati, Emilia Maffioletti, Ángela Marchese, Elisa F. Martini, Magdalena Serra, Lina Valdani y Blanca Zamboni. Las señoritas eran Luisa Gllotti, María Luisa Maracchini, Blanca Olivieri, Elena Pinasco, Sara Pinasco, María Rosasco, Ana Rosasco, Virginia Rodríguez, María Josefina Sanguinetti y Lina Vacca (Vaccarezza, s/f: 21).

³⁷¹ “Manifiesto al pueblo de Rosario” elaborado por la Comisión pro monumento al General Belgrano, publicado en *La Capital*, 2 de octubre de 1928.

presentes y por lo que se expresó en los discursos, el acto de inauguración estuvo más dirigido a celebrar la fraternidad entre Italia y Argentina que a Belgrano.



Imagen central del acto de inauguración. *La Capital*, 8 de octubre de 1928.

En esta misma década, mientras se estaba llamando a concurso para la construcción del monumento a la bandera y se construía el monumento a Belgrano, encontramos una última discusión vinculada con la historia y más específicamente con el himno nacional. Desde el gobierno de Alvear se intentó imponer una versión atribuida a De Luca, aunque luego de la intervención de diversos organismos, entre los que se destacaba la JHYNA, se demostró la falsedad de dicha partitura. Como describe en detalle Esteban Buch (2013), entre lo más destacable de este evento, se observa la intervención de diversas instancias de participación civil (comunicados en la prensa, manifestaciones en actos públicos, comunicados de organismos como el Ejército, La liga patriótica, etc) y también el debate en torno a la definición de la tradición que produjo.

El debate en torno a la versión verdadera del himno es una muestra del interés que podían generar los símbolos de la historia de la nación. Al igual que pasaba con la bandera, sobre el himno no hay que discutir ni buscar contradicciones, sino que hay que respetar lo que representa. Tanto la bandera como el himno sirven para representar la nación, sus logros y sus virtudes, no sus contradicciones.

CAPÍTULO 5: El segundo y definitivo concurso para la construcción del monumento

Resta ahora que el sitio solitario no tarde en ostentar soberbio monumento en homenaje a la memoria del ilustre prócer y de esa bandera que a su patria diese con los colores hermosos de su cielo, para surgir ante las naciones del orbe cual símbolo augusto de paz y de concordia, jamás como enseña de opresión ni de conquista... [Calixto Lassaga, “La bandera Argentina”, Conferencia de la filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática Americana, 18 de mayo de 1930].

El 18 de mayo de 1930 Calixto Lassaga, que será recordado como el inspirador del día de la bandera, ponía en evidencia la ausencia del monumento al mismo tiempo que cerraba cualquier posibilidad de discusión del hecho que se pretende homenajear. “Sólo resta” indicaba Lassaga, lo que quiere decir que ya está todo acordado. El sentido del monumento ya había sido acordado, las opiniones recabadas por Araya no dejaban ninguna posibilidad para la discusión sobre lo que el monumento debe representar.

¿Qué nos faltaba entonces? Definir quién debía hacerlo, de dónde debía venir el dinero para su construcción y refrendar el relato del pasado por las nuevas instituciones destinadas a fijar la historia nacional. Estas tres cuestiones, no menores, son las que se solucionan y definen en la década de 1930. Los que deben construirlo serán arquitectos y urbanistas, asistidos por artistas. El dinero debía provenir del estado nacional, de las provincias, de la ciudad de Rosario, pero también era necesario instalar la ilusión de que la población también formaba parte mediante una suscripción. La Academia Nacional de la Historia (ANH) y la Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos (CNMM&LH), por su parte, avalaron con la presencia de Ricardo Levene en el jurado.

En 1939 el concurso se llamó con carácter nacional, una vez más con la intención de evitar errores o malentendidos que habían sucedido en las décadas anteriores. Siguiendo la tradición defendida por Araya cuando fue acusado de incompetente, en 1936 se formó una comisión popular, muy numerosa, que comenzó por lo más urgente: la búsqueda de donaciones y aportes del Estado Nacional y los Estados provinciales que sirvieran de punto de partida para la obra. Tres años más tarde, se consiguió el llamado a concurso y se convocó a un jurado más numeroso y diverso que el que había participado en el primer concurso.

En los diferentes apartados que siguen buscaremos enmarcar la formación de la comisión en 1936 y el llamado a concurso en 1939 desde una doble perspectiva. Para comenzar el recorrido de este capítulo, nos ocuparemos de describir el contexto por demás de propicio de la década de 1930 para llamar un concurso para un monumento nacional. Si bien todos los contextos hasta aquí recorridos parecían los más indicados para la construcción del monumento a la bandera, por algunas razones que trataremos de desentrañar en las páginas que siguen fueron los suspiros de la década del '30 los que se llevaron el gran premio. Por un lado, se trata de una época donde prevaleció un naciente intervencionismo estatal que derivó en una proliferación de obras públicas, orientadas tanto a comunicar fehacientemente el territorio nacional como a orientar las tendencias a modernizar las ciudades que venían desde la década anterior. Por otro lado, también durante estos años, se cristaliza una tendencia desde el Estado de organizar el relato del pasado de la nación mediante la formación de dos instituciones de historiadores que orientarán las versiones de los hechos: la ANH y CNMM&LH. La crisis lleva a revisar el pasado en un contexto en el que el futuro se ve más incierto que en las décadas anteriores –lo que alienta diversas empresas de revisión- y, al mismo tiempo, a crear dispositivos tendientes a fijar un pasado cada vez más ajeno a posibles disputas. Desde nuestra perspectiva, estas dos características de la década del '30 son ineludibles para pensar la composición de la Comisión Nacional Pro-Monumento a la bandera (principalmente la Junta Nacional Ejecutiva y la sub-comisión evaluadora) y la definición del concurso.

En el último apartado del capítulo, reflexionamos en torno a las preocupaciones por el pasado que existieron durante estos años: una nueva discusión sobre el sitio histórico de la batería *Libertad* y los relatos de la creación de la bandera que se pueden leer en los proyectos presentados.

1. Rosario en la década de 1930: la ciudad de la planificación y la búsqueda del progreso y la expansión

La coyuntura que se inició con la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York en 1929, y que en nuestro país desencadenó la ruptura del orden institucional, estuvo marcada por la sensación palpable de la crisis, por la percepción de un quiebre entre el mundo conocido (el pasado) y el mundo por venir (el futuro). En este sentido, la preocupación por las ciudades que venía desde la década anterior y que se acentuó durante estos años, no puede comprenderse sin tener en cuenta el contexto de crisis que dio por tierra con aquella sensación de progreso indefinido que había impregnado “las construcciones ideológicas

de los diversos sectores sociales”. Ese sentimiento debe ser tenido en cuenta para analizar la percepción de lo urbano que tenían quienes lo estaban experimentando, “y la nostalgia por una Argentina rural que habría de teñir gran parte de la ensayística y la literatura de la época” (Liernur y Pschepiurca, 2008:148)³⁷².

Desde este punto de vista, las condiciones que acompañaron la crisis de los años 30’ – aislamiento internacional, deterioro de los términos de intercambio, escasez de divisas – facilitaron la reasignación de recursos desde el campo a la industria generando “un proceso de sustitución de importaciones y de construcción de obras básicas de infraestructura que fue acompañado de un nuevo impulso a la urbanización” (Liernur y Pschepiurca, 2008:149). En este contexto, la extensión de caminos y el incentivo a la industria del petróleo mediante la presencia de YPF en todo el país, mostraban una clara intención de cohesionar el territorio nacional y de explorar el interior con el fin de incorporarlo a la modernización imperante desde las ciudades (Ballent y Gorelik, 2001)³⁷³. Efectivamente, otras iniciativas durante los años ’30 se relacionan directamente con el conocimiento del territorio argentino a fin de fortalecer un sentimiento nacional. En 1934 se crea la Dirección General de Parques Nacionales, la cual, bajo la dirección de Exequiel Bustillo, fomentó la creación de parques y reservas en la Patagonia, mientras

³⁷² Desde la historia intelectual se ha analizado la ensayística de la década del ’30 en relación a estas cuestiones. Para Maristella Svampa (2010) el florecimiento del llamado *ensayo de identidad* constituyó una de las expresiones más notables del malestar general que acechó a todo un sector de la intelectualidad argentina. Por su parte, Beatriz Sarlo también destaca la frustración que supuso la crisis de la década del ’30 y su influencia en la producción del campo intelectual. A partir de esta situación, las preguntas sobre el origen de los males de Argentina son las que guían las reflexiones, principalmente con el fin de determinar si se trataba de un fracaso basado en límites internos o era el resultado de una operación planeada por las potencias imperiales (Sarlo, 1988). Ejemplos de estos ensayos de identidad que problematizan la relación campo-ciudad que se relaciona con nuestro tema, son los trabajos de Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz. *Radiografía de la Pampa* (1933) y *El hombre que está solo y espera* (1931) pueden leerse como expresiones de una época en crisis y, en consecuencia, como respuestas a una situación sin precedentes en el país. Tanto el trabajo de Martínez Estrada (1986) como el de Scalabrini Ortiz (1983) pueden ser definidos como ensayos sociales, ya que expresan una verdad profética sobre la realidad del momento. Ambos autores destacan diferentes aspectos vinculados con la conformación de la identidad nacional y tratan de explicar el devenir de nuestro país mediante diferentes estrategias. Mientras Martínez Estrada intenta realizar un recorrido histórico que se inicia con la llegada de los españoles al continente para mostrar que desde entonces una serie de errores provocaron que en Argentina termine reinando la barbarie, Scalabrini se muestra mucho más optimista y destaca que las particularidades de este país permitieron la conformación del hombre porteño, auténtico *espíritu de la tierra*, y los males aparecen mucho más vinculados a los designios del capital extranjero.

³⁷³ Sin embargo, esta tendencia modernizadora tiene sus límites y a mediados de la década puede observarse un cambio de rumbo. Las viejas dicotomías entre campo y ciudad, identificando al primero con todo lo sano y espiritual y al segundo con todo lo enfermo y materialista, se renuevan y generan una nueva intención del Estado de mantener aquello que representa lo genuinamente nacional. Tal es así, que al evaluar el período en su totalidad, Anahí Ballent y Adrián Gorelik concluyen en que “el fuerte impulso estatal de esa década, con su búsqueda de homogeneización urbana de los primeros años o con su reversión ruralista de los finales, impuso una figuración sobre lo propio que involucró por primera vez al país en su conjunto (...) lo cual había empezado a producir el diseño de un nuevo mapa nacional” (Ballent y Gorelik, 2001:198).

que en 1938 se creó Gendarmería Nacional. Anahí Ballent y Adrián Gorelik sostienen al respecto que estas iniciativas, junto con la construcción de caminos y hoteles y el incentivo al turismo, respondían al intento de construcción de enclaves modernizadores. En este marco, Rosario fue considerada como una ciudad referente en la región, por lo cual se pavimentaron los caminos a Santa Fe en 1933, a Buenos Aires en 1935 y a Córdoba en 1936. Del mismo modo, se instalaría en lo que luego sería la ciudad de San Lorenzo, la destilería de petróleo de YPF, con la intención de cubrir la creciente demanda del mercado interno (Fernández y Armida, 2000).

Para la provincia de Santa Fe, y en particular para Rosario, el incremento de la obra pública puede interpretarse en los términos que propone Susana Piazzesi (1997) cuando plantea que fue una reacción a la falta de legitimidad de origen de los gobiernos de la década del '30³⁷⁴. De este modo, no se puede separar la realidad política, marcada por la inestabilidad, la ausencia de fuerzas locales y regionales y las consecuentes intervenciones impulsadas del gobierno nacional, del desarrollo económico.

Con la intención de describir brevemente la realidad política de la provincia durante estos años, resulta necesario destacar en primer lugar que la coalición golpista que tuvo como objetivo apartar al radicalismo yrigoyenista, no era una fuerza homogénea. Las provincias, entonces, se vieron afectadas por una lógica que privilegiaba, según las circunstancias, a aliados uriburistas o justistas. En Santa Fe, el gobierno nacional recurrió tanto al nacionalismo católico como a seguidores del Partido Demócrata Progresista³⁷⁵ (Videla, 2006). En los primeros dos años de intervención, se sucedieron en el gobierno provincial Diego Saavedra (26/09/1930 al 27/12/1930), Guillermo Rothe (03/01/1931 al 13/04/1931), Alberto Arancibia Rodríguez (07/05/1931 al 14/01/1932) y Juan E. Garro Allende (14/01/1932 al 20/02/1932). Estos gobernadores favorecieron el ascenso de los demoprogresistas, que ganaron las elecciones de noviembre de 1931 sin necesidad de recurrir “al fraude sistemático, la manipulación y el ejercicio de la coerción” (Videla, 2006: 92). El período de Luciano Molinas (20/02/1932 al 03/10/1935), beneficiado por la abstención radical, se caracterizó tanto por la crítica al Yrigoyenismo como a la coalición concordancista. La principal bandera de Molinas fue la reimplantación de la

³⁷⁴ Susana Piazzesi toma esta hipótesis de Sidicaro citándolo cuando afirma que “las luchas entre facciones conservadores estaban estrechamente vinculadas a la disponibilidad de recursos públicos - nacionales, provinciales y municipales - para engrosar sus respectivas clientelas y para hacer obras que les daban apoyos sociales, puesto que sería equivocado pensar el período sólo como una etapa de tergiversación de resultados electorales y vaciamiento de urnas” (Piazzesi, 1997: 106). En trabajos recientes, estas ideas fueron retomadas, entre otros, por Oscar Videla (2006).

³⁷⁵ Videla destaca que Lisandro de la Torre, máximo referente del PDP, era amigo personal de Uriburu.

Constitución de 1921³⁷⁶, que contenía entre sus leyes la neutralidad religiosa, la reducción del margen de autonomía del Poder Ejecutivo, la reforma del poder Judicial consagrando la inamovilidad de los jueces, la introducción del descanso hebdomadario y un aumento del grado de autonomía del Régimen Municipal. Los problemas al interior del gobierno del PDP³⁷⁷, sumados al radicalismo en la oposición, sirven para explicar los motivos de la intervención del gobierno de Molinas. Por otra parte, la cercanía de las elecciones presidenciales impulsó a la Concordancia a aplicar su política de fraude en Santa Fe, como ya lo había hecho en Buenos Aires, el distrito más importante del país. Entre 1935 y 1937, los gobiernos de la intervención estuvieron encabezados por Julio C. Costa (04/10/1935 al 07/10/1935), Manuel Alvarado (07/10/1935 al 09/01/1936) y Carlos Buchmann (09/01/1936 al 10/04/1937). Estos gobiernos, en particular el último, fueron los encargados de preparar el terreno político para el triunfo del radicalismo en Santa Fe. En el período de Buchmann se volvió a la Constitución de 1900, lo cual otorgaba algunas certezas al gobierno para poder digitar a su sucesor, y se impulsaron reformas electorales, ubicando personal político adicto en los puestos claves (especialmente el del Jefe Político de departamento) (Videla, 2006).

El sucesor de Buchmann fue Manuel de Iriondo (10/04/1937 al 10/04/1941), que había ido construyendo su poder durante los años de la intervención³⁷⁸. Este líder respondía a la Unión Cívica Radical de Santa Fe que se había formado en 1931 congregando a viejas figuras del radicalismo provincial con pasado conservador y del antipersonalismo, pero también a otras facciones que dan cuenta de la complejidad que presenta el radicalismo en la provincia. El gobierno de Iriondo tuvo como eje central el fraude como la práctica que le permitía al partido de gobierno controlar la provincia (Piazzesi, 1997; Videla, 2006). Para fortalecer esta característica se sancionó la ley 2600, que otorgaba mayor control a la Policía, sancionaba la abstención electoral, castigando al funcionario que no votase. Esta ley, sumada a la aplicación sistemática del fraude y el control de la Legislatura, permitió al gobierno controlar el Estado Provincial frente a la oposición y, al mismo tiempo, garantizarse una fuerte inserción en el gobierno nacional. Como

³⁷⁶ La que mencionamos también en el capítulo 4 para explicar el conflicto que generó con la Iglesia Católica.

³⁷⁷ Estos conflictos se centraban en la tradicional rivalidad norte – sur y, también, en las críticas a Enzo Bordabehere y a Lisandro de la Torre (Videla, 2006).

³⁷⁸ Esta idea es desarrollada por Susana Piazzesi (1997), quien afirma que la intervención de la provincia en 1935 “puede leerse como un guiño en favor del radicalismo antipersonalista, destinado a mantener el delicado equilibrio entre la Concordancia y la capacidad del mismo Justo como gran elector, anticipando la futura sucesión” (Piazzesi, 1997: 105).

planteábamos más arriba de forma general, el gobierno de Iriondo buscó legitimarse con la obra pública entre las que podríamos ubicar al monumento a la bandera (Piazzesi, 1997; Glück, 2017)³⁷⁹.

Estas variaciones de la política provincial afectaron a Rosario de modo tal que el rasgo característico de la ciudad fue la inestabilidad. Siguiendo con la misma tendencia que había acompañado al Municipio desde años anteriores, la permanencia de los intendentes en su función fue muy breve durante la década del '30, con malas relaciones con el Concejo Deliberante³⁸⁰.

Esta inestabilidad política afectó el desarrollo económico de la provincia y la ciudad. Teniendo en cuenta que el comienzo de la década estuvo marcado por la crisis económica, resulta necesario evaluar la realidad económica de la provincia de Santa Fe (y de la ciudad de Rosario) señalando dos períodos. En los inicios de la década, Rosario, que centraba sus actividades en el puerto, vivió los efectos de la caída del modelo agroexportador, que se tradujo en una crisis comercial, industrial y financiera acompañada de desocupación³⁸¹. Por otra parte, siempre pensando en este desdoble de la década del '30, uno de los efectos más importantes de la crisis fue el aumento de la desocupación, lo que puso a la “defensiva a la clase obrera santafesina” (Videla, 2006). La reacción de los gobiernos provinciales, fundamentalmente en la primera mitad de la década, fue la represión y desarticulación de las centrales sindicales. Como indican Fernández y Armida para Rosario, el resultado de la escasez de empleo, sumada a los bajos salarios, la desocupación y al incremento de la actividad sindical, “agravó el conflicto, haciendo de los años

³⁷⁹ Si bien Susana Piazzesi no menciona la obra del monumento a la bandera, al analizar la obra pública durante el gobierno de Iriondo destaca que para las ciudades se tuvo como prioridad a espacios de esparcimiento, como plazas y parques, ya que ellos constituían “escenarios donde acontece centralmente el proceso de socialización de la población” (Piazzesi, 1997: 112).

³⁸⁰ Luego del Golpe de Estado del 06 de septiembre de 1930, Diego Saavedra designó como intendente de Rosario a Alejandro Carrasco – quien en julio de 1931 sería sustituido por Fermín Lejarza, que gobernó la ciudad hasta febrero de 1932. Esteban Morcillo ocupó la intendencia hasta agosto de 1933, su sucesor fue Diego Adelardo, que lo hizo hasta octubre del mismo año para dejarle su puesto a Camilo Zanni, quien gobernó hasta diciembre también de 1933. Bartolomé Sívori, por su parte, fue intendente de Rosario entre enero y mayo de 1934, y fue reemplazado por Hugo Roselli que permaneció en ese cargo hasta noviembre de 1935. El antecesor de Culaciati fue José Perfumo, que sólo fue intendente durante algunos días de noviembre.

³⁸¹ Al igual que con el empleo y el salario, la crisis económica repercutió en el funcionamiento y la rentabilidad del puerto de Rosario. Mientras que el modelo agroexportador había ubicado al puerto de la ciudad en un lugar destacado debido, en gran medida, al crecimiento del hinterland rural, la década del '30 desnudó los problemas de modernización de la entidad. El cambio de la relación entre importaciones y exportaciones elevó los costos operativos y debilitó la influencia del puerto de Rosario. Sandra Fernández y Marisa Armida especifican que un problema principal fueron los costos operativos en una “organización portuaria que en general funcionaba en un 50% de su capacidad plena de operación”. Por otra parte, el aumento del calado de los buques imponían un cuidado de los canales que no siempre podía cumplirse (Fernández y Armida, 2000: 55).

centrales de la década el punto culminante de la lucha obrera” (Fernández y Armida, 2000: 48).

Sin embargo en un segundo momento, principalmente a partir de la intervención desde el gobierno nacional que designó como Intendente Municipal a Miguel Culaciati, se produce una recuperación que tuvo que ver, en gran medida, con el incremento de la obra pública, la industrialización y el proteccionismo (Fernández y Armida, 2000). En este sentido, resulta necesario destacar que Rosario y otras grandes ciudades de la provincia se vieron favorecidas por la política de sustitución de importaciones que se inició en los primeros años de la década, que significó la multiplicación de establecimientos y la incorporación de mano de obra. Como destaca Videla (2006), si bien este desarrollo no tenía todavía la magnitud que adquirió a partir de allí, constituyó la base sobre la cual se sostuvo el crecimiento posterior³⁸².

Como sucedió en gran parte del territorio argentino, Rosario adoptó una “postura industrialista” en el marco del proceso de sustitución de importaciones impulsada desde el Estado Nacional, generando pautas de producción de manufacturas para el mercado interno. Acompañando este crecimiento industrial, las migraciones internas sostuvieron un ritmo importante durante toda la década y, junto con los hijos y nietos de inmigrantes que habían llegado de otras naciones, formaron el núcleo poblacional mayoritario en la ciudad³⁸³. Los barrios que cobijaron a estos pobladores mayoritarios generaron nuevas demandas vinculadas con la falta de un diseño institucional para el crecimiento de la ciudad, demandas a las que no pudieron responder los entes públicos ni los privados (Fernández y Armida, 2000).

Entre las obras de mayor notoriedad a nivel nacional mencionamos antes la extensión de caminos, que en Santa Fe se tradujo en 1932 con la vinculación de la capital provincial con la ciudad de Rosario y a ésta con la frontera bonaerense, completándose en la gestión iriondista con la extensión de la red caminera hacia el oeste, conectando rutas y cabeceras departamentales.

En relación a la modernización de las ciudades, en la década del '30 se produce, finalmente, la consolidación del urbanismo como la disciplina destinada a llevarla adelante. Adrián Gorelik (2010) destaca dos acontecimientos que permiten visualizar el

³⁸² De hecho, entre 1930 y 1935 casi se duplicaron los establecimientos industriales en la zona de Rosario (Videla, 2006).

³⁸³ En este sentido, la fisonomía de la ciudad se consolidó con una estructura de barrios que cobijaron a esta población argentina compuesta por “empleados, obreros, estibadores, pequeños comerciantes y amas de casa” (Fernández y Armida 2000: 28).

éxito del urbanismo en estos años: por un lado, el debate en la revista *Arquitectura* en 1933 entre Ernesto Vautier (que desde 1932 era director de la publicación y fomentaba desde allí el debate sobre temas urbanísticos) y Fermín Bereterbide, y, por otro, el Primer Congreso Argentino de Urbanismo de 1935. De acuerdo al análisis que propone Gorelik, el intercambio entre Vautier y Bereterbide expresa los temas que venían discutiéndose en el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires desde la década anterior: regionalización, reconfiguración urbana con eje en los nuevos centros cívicos, planificación, definición de reglamentos edilicios, definición de reservas de verde, reestructuración del transporte. El Congreso, por su parte, puede considerarse el “episodio fundacional” de la disciplina, ya que permitió mezclar a las viejas generaciones de arquitectos e ingenieros con los nuevos que ya se definen a sí mismos como “profesionales del urbanismo” (Gorelik, 2010: 401-402)³⁸⁴.

Por su parte, Ana María Rigotti (2003) ubica el nacimiento del urbanismo en un acontecimiento anterior, que vincula el final de la década del '20 con la modernización de las ciudades que se produce en la siguiente. La autora se refiere a un encuentro, probable, pero difícil de predecir, entre Carlos María Della Paolera y Ángel Guido en ocasión de unas charlas que el primero vino a dar a la ciudad de Rosario. A partir de esa reunión surge el Plan Regulador de Rosario que elaborarán junto a Adolfo Farengo, el cual es calificado también por Rigotti como modélico para los que vendrán después.

El 5 y 7 de julio de 1928, Carlos María Della Paolera – un joven ingeniero graduado en el Institut d'Urbanisme de Paris – dicta dos conferencias en la Biblioteca Argentina de Rosario sobre la ciudad y sus problemas urbanos³⁸⁵. De acuerdo al análisis que de estas conferencias realiza Rigotti, Della Paolera se presenta en ellas como el más idóneo, “haciendo una lectura de la ciudad y sus problemas desde una perspectiva erudita y fuertemente doctrinal” (Rigotti, 2003: 42). En la primera conferencia fundamentaba históricamente la aparición del urbanismo para concluir con un diagnóstico sobre Rosario que le permitía adelantar los contenidos de la segunda conferencia. Luego de explicar el objetivo del plan – que sería un estudio minucioso de su organización y de sus necesidades presentes y futuras – y del expediente urbano – que contendría el conjunto de documentos

³⁸⁴ El congreso fue organizado por Los Amigos de la Ciudad y el Museo Social Argentino, conjuntamente con instituciones públicas y privadas. Se realizó en Buenos Aires los días 11 a 19 de octubre de 1935 y sus resultados se publicaron en tres volúmenes los años siguientes. Entre los debates que se expresan en el Congreso, se encuentra el de las propuestas técnicas y la gestión real de la ciudad (Gorelik, 2010).

³⁸⁵ Había sido invitado por el Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores (CIAAR), entidad gremial fundada en 1919 y precursora en la promoción de leyes que garantizaran el monopolio de los profesionales universitarios en el ámbito de la construcción (Rigotti, 2003).

e investigaciones de todo orden –, propone que para Rosario es necesario construir el expediente para saber cuáles son los males a solucionar (Della Paolera, 1928). En estas conferencias, entonces, se produce el “nacimiento” del Plan Regulador de Rosario, ya que allí comienzan su relación Guido y Della Paolera, quienes junto a Farengo³⁸⁶, se ofrecen para realizar el Expediente Urbano y el plan para Rosario. Este plan terminó siendo un modelo del urbanismo científico, ya que además de recibir premios, sirvió para sentar las bases de futuros planes en relación a las operaciones técnicas que debían realizarse en las ciudades. Como explica Rigotti, el plan de Rosario, promovido por los propietarios de las zonas centro y norte, fue ejemplar por “el empleo de innovadores recursos técnicos” destinados a devolver el orden y la unidad a la ciudad mediante un “sistema de parques³⁸⁷ y un anillo de ciudades satélites que remitían al núcleo central renovado en torno a dos ejes monumentales de alta densidad, todo protegido por un *zoning* severo para contener las áreas industriales y portuarias” (Rigotti, 2000: 295)³⁸⁸. En líneas generales, los *planes reguladores* significaron, tanto para los urbanistas como para los políticos, un “instrumento capaz de otorgar respaldo *científico* a la gestión de la ciudad” y “controlar las tendencias expansivas del crecimiento” (Rigotti, 2000: 293).

Finalmente, no debemos dejar de mencionar que por estos años se observan disputas por la hegemonía de las imágenes del pasado que se visualizan en la definición del calendario litúrgico nacional, la profesionalización de la enseñanza de la Historia, la proliferación de monumentos y la fijación de ritos patrióticos enseñados desde la escuela primaria. En este marco de preocupación, tanto a nivel nacional, como regional, provincial y local, por la definición de sitios históricos y proyección de monumentos es que debe entenderse la formación de la Comisión Pro monumento a la bandera en 1936. Especialmente, estas

³⁸⁶ Adolfo Farengo también era profesor de la carrera de Ingeniería y autor del proyecto de reestructuración ferroviaria que se había presentado en Rosario y había permitido oponerse a la estación del FCCA que se proyectaba en la ciudad (Lienauer y Aliata, 2004).

³⁸⁷ Diego Roldán analiza la extensión de espacios verdes durante los años '30 en Rosario destacando que fueron utilizados para reemplazar antiguas instalaciones productivas y comerciales en desuso, al mismo tiempo que se les “atribuyó el sentido de un refugio para la vida infantil contra la calle, que para la época encarnaba todos los peligros y los vicios” (Roldán, 2012: 109).

³⁸⁸ Si bien Marisa Armida y Sandra Fernández reconocen el sentido estético y moderno del plan propuesto por Guido, Farengo y Della Paolera, destacan las ausencias de propuestas concretas para un mejor funcionamiento cotidiano de la ciudad. En el plan de 1935 se contraponía la proyección de subterráneos, un aeropuerto internacional y una aeroisla en El Espinillo con barrios obreros ubicados por fuera de la ciudad ordenada y moderna, más allá de la circunvalación que delineaba un entorno de 25 km. Finalmente, teniendo en cuenta la inestabilidad política de la década, “conjuntamente con la escasa capacidad de inversión, tanto del municipio como de los inversores privados, hizo que la ambiciosa propuesta quedara rápidamente marginada en su aplicación, aunque buena parte de las ideas que introdujo serían retomadas por los sucesivos planes que en las décadas siguientes se irían preparando” (Fernández y Armida, 2000: 32-33).

preocupaciones a nivel regional, provincial y local sobre la definición de sitios históricos y políticas de monumentalización permiten percibir una emergencia en la intención de creación y consolidación de identidades colectivas en clave nacional. Como mencionamos en la introducción de este capítulo, esta última característica, explicaría por qué el monumento se concreta en un momento en el que las condiciones financieras eran menos favorables que en las épocas anteriores.

2. La Comisión Nacional Pro Monumento a la Bandera entre 1936 y 1940

Esta agrupación, cuyos miembros provenían de diferentes ámbitos de la cultura, se formó en mayo de 1936 en una reunión convocada en el Concejo Deliberante de Rosario, donde también la Intendencia designó una Junta Nacional Ejecutiva (JNE)³⁸⁹. Si bien en este capítulo nos interesa su primera etapa, que culmina con la determinación del lema ganador del concurso y la firma del contrato con los autores entre 1940 y 1942, la comisión se mantuvo como organismo hasta el año 1957. Teniendo presente esta historia de más de veinte años, observamos que la comisión funcionó como un organismo legitimador de la obra, incluyendo entre sus miembros a vecinos sobresalientes en diferentes actividades, mientras que la JNE fue la que efectivamente estuvo a cargo de llamar a un concurso, designar un jurado, una sub-comisión técnica, definir el proyecto ganador, redactar y firmar el contrato.

La Comisión contaba con setenta y ocho vocales, y nueve miembros que conformaban la comisión directiva: Miguel Culaciati (intendente de la ciudad, presidente), Fermín Lejarza (vice-presidente 1º), Emilio Pareto (vice-presidente 2º), Leopoldo Uranga (tesorero), Federico Covernton (pro-tesorero), Juan José Colombo Berra (secretario), Emilio Solari (pro-secretario), Monseñor Antonio Caggiano (1º vocal) y Federico Molina (vocal 2º)³⁹⁰. De acuerdo a lo estipulado, esta nueva Comisión Nacional Pro Monumento

³⁸⁹ Además de la JNE, en Capital Federal funcionó una Comisión Ejecutiva. Este dato sale a la luz ante el pedido de estampillas del Ministerio del Interior para comenzar con la suscripción, en la que el vicepresidente Emilio Pareto distingue estas dos agrupaciones (22 de enero de 1937, Tomo 20, f. 4.221, ADFMNB). De todos modos, las gestiones más efectivas son las que realizó la JNE.

³⁹⁰ Los demás vocales no respetaban un orden, sino que figuraban sin ninguna aclaración, sólo con la intención de sumar nombres más o menos destacados que evidenciaban la contundencia de la comisión que finalmente lograría construir el monumento. Se buscaba organizarlos en orden alfabético, aunque hubo algunos errores difíciles de corregir sin provocar desprolijidades. Para no generar confusiones, reproducimos a continuación tal como aparecen en el decreto del PEN: Juan Álvarez, Nicolás Amuchástegui, Sr. Enrique Astengo, Dr. Rafael Araya, Dr. Pedro Alcácer, Dr. Juan Aliau, Sr. Tobías Arribillaga, Sr. Juan B. Arrospidegaray, Sr. Salvador Alzola Zabaleta, Dr. R. Biancofiore, Sr. Ramón D. Batallán, Sr. Federico Baraldo Victorica, Sr. Hugo Buchaman, Sr. Francisco Beristain, Sr. José Bertarelli, Sr. Juan Cepeda, Ing. José S. Cardarelli, Sr. Ramón J. Coll, Sr. Américo Cánepa, Sr. Roque L. Cassini, Sr.

a la Bandera debía estar siempre presidida por el Intendente de turno. Sin embargo, existieron tres presidentes que se sucedieron: Culaciati hasta el Golpe de Estado de junio de 1943, Guglielmone hasta 1951 y Marcelino de Loredó hasta la inauguración del monumento en 1957. Algunos de sus miembros venían con una ligazón de más de una década con el monumento a la bandera por haber pertenecido también a la comisión presidida por Araya que había funcionado entre 1923 y 1928. Este era el caso de Emilio Solari, del Ingeniero Laporte, a quien inclusive lo encontramos desde 1915, de Juan José Colombo Berra, de Leopoldo Uranga y de Fermín Lejarza. Entre los miembros de la comisión directiva se seleccionó a la JNE, la cual, de acuerdo al recuerdo de Emilio Solari, “quedó investida de carácter ejecutivo, con amplitud de facultades, y autorizada a solicitar del Superior Gobierno de la Nación el reconocimiento de la comisión con carácter oficial” (Solari; s/f: 4)³⁹¹. Las diferencias entre las funciones y obligaciones de la Comisión Nacional y la JNE se pueden inferir mirando con detenimiento el voluminoso archivo que actualmente se encuentra en el Monumento Histórico Nacional a la Bandera. De este modo, la Comisión se transformaba en una entidad con una presencia más simbólica que

Atlántico Dianda, Sr. Salvador Diez Mori, Dr. Carlos J. Díaz Guerra, Dr. Nicolás Vera Barros, Dr. Nicanor de Elía, Sr. Eliseo Escalante Echagüe, Sr. Emilio Ferreyra, Coronel Carlos M. Giani, Sr. Eduardo Grimaldi, Dr. Grasso Grognet, Presbítero Nicolás Greñón, Sr. Ignacio Granados, Dr. J. Agustín Gatti, Sr. Martín Herrera, Sr. Esteban Isern, Sr. Cecilio Juanto, Dr. Ricardo Lagos, Sr. Joaquín Lagos, Ing. Luis B. Laporte, Dr. Calixto Lassaga, Dr. Benjamín López, Sr. Ramón Lucero, Sr. Joaquín Marull, Sr. Santos Manfredi, Sr. Antonio Mancini, Dr. Claudio L. Newell, Dr. Po M. Olcese, Sr. Ricardo Ortega, Dr. Carlos Ortíz Grognet, Presbítero Monseñor Andrés Olaizola, Dr. Julián Paz, Dr. Manuel E. Pignetto, Dr. Víctor L. Pesenti, Sr. Mario Perazzi, Sr. Luis Premoli, Coronel José J. Puig, Sr. Alfredo J. Rouillón, Sr. Natalio Ricardone, Sr. Ovidio Rodríguez, Tte. Coronel Calixto A. Ruíz, Dr. Fernando Schleisinger, Dr. Carlos de Sanctis, Dr. Guillermo Sugasti, Sr. Juan C. Sánchez Boado, Dr. Francisco Scarabino, Dr. Horacio Sanchez Granel, Dr. Julio Vera Barros, Ing. Manuel Sallovitz, Sr. Pedro Tiscornia, Dr. Bartolomé Vasallo, Sr. Eusebio Zabala y Sr. Humberto Tosi. (18 de junio de 1936, decreto del P.E.N que reconoce a la Comisión creada por la Intendencia Municipal. Art. 1º, miembros. TOMO VII: JUNTA. Folios 1637-2469, Archivo documental y fotográfico, Monumento Nacional a la Bandera, de aquí en más: ADFMNB).

Varios de estos miembros enviaron su adhesión a la Comisión, por ejemplo Laporte (15 de junio de 1936, f. 4.252, tomo 20, ADFMNB), Sanchez Boado (15 de junio de 1936, f. 4. 253, tomo 20, ADFMNB), Claudio Newell (17 de junio de 1936, f. 4.255, tomo 20, ADFMNB), Manuel E. Pignetto (18 de junio de 1936, f. 4.254, tomo 20, ADFMNB), Roque Casini (14 de junio de 1936, f. 4.256, tomo 20, ADFMNB), Calixto Lassaga (15 de junio de 1936, f. 4.258, tomo 20, ADFMNB), Ignacio Granados (22 de junio de 1936, f. 4.259, tomo 20, ADFMNB), Antonio Caggiano, obispo de Rosario (22 de junio de 1936, f. 4.260, tomo 20, ADFMNB), monseñor Andrés Olaizola (sin fecha, f. 4.261, tomo 20, ADFMNB) y Coronel Carlos Giani (5 de julio de 1936, f. 4.263, tomo 20, ADFMNB).

Con tanta cantidad de miembros, la Comisión fue variando en su composición en varias oportunidades, pero podemos destacar que para 1940 salen Sr. Enrique Astengo; Sr. Salvador Alzola Zabaleta; Presbítero Monseñor Andrés Olaizola; Dr. Manuel E. Pignetto; Coronel José J. Puig; Sr. Ramón Lucero; Sr. Joaquín Marull y Sr. Juan C. Boado y se incorporan el Dr. Alberto Baraldi (intendente en 1940); Don Mario Perazzi y Leopoldo Uranga. En 1943, cuando Culaciati deje el cargo del Ministerio del Interior que había ocupado de 1941 a 1943, el que asuma el cargo será Alberto Guglielmone.

³⁹¹ Tanto la JNE como la Comisión Nacional Pro-monumento a la bandera, recibieron el apoyo de diferentes instituciones y agrupaciones de la ciudad, la provincia y la nación. Por el modo en que están escritas esas notas de apoyo, es probable que haya sido la propia JNE la que haya solicitado la colaboración y no que haya surgido espontáneamente.

real, ya que involucraba a un grupo por demás numeroso de vecinos que no tenían asignada ninguna función específica.³⁹²

Retomando lo que planteaba Solari, el reconocimiento de la comisión y la JNE por parte de Presidencia de la Nación llegó el 18 de julio de 1936 mediante un decreto que destacaba que “no obstante los reiterados empeños del Poder Ejecutivo” todavía no habían podido concretarse los objetivos que “inspiraron la sanción de la ley n°6286 de 8 de febrero de 1909, que dispone levantar en Rosario de Santa Fe un Monumento a la Bandera Nacional”³⁹³.

En el momento de su formación, la comisión y su JNE calcularon un gasto de cuatro millones de pesos moneda nacional para la construcción del monumento³⁹⁴; en consecuencia, entre julio de 1936 y diciembre de 1942 tuvieron como objetivo principal recaudar fondos primero para llamar a concurso y luego para firmar el contrato mediante tres estrategias³⁹⁵. La primera fue agilizar la aprobación del proyecto de ley enviado por el Poder Ejecutivo Nacional para la erogación de dos millones de pesos moneda nacional para la construcción del monumento a la bandera. La segunda fue la venta de estampillas conmemorativas por suscripción a todo el país, que se suspende en septiembre de 1939 cuando se aprueba el envío de 1.000.000 de pesos m/n por parte del gobierno nacional.

³⁹² Entre la correspondencia de la JNE presente en el archivo se encuentra también una explicación de estas diferencias realizada por el mismo Colombo Berra ante la renuncia de Humberto Tosi, uno de los vocales de la Comisión Nacional. En la respuesta de Colombo Berra a Tosi, fechada el 10 de octubre de 1940, el secretario de la JNE explicaba que la Comisión Nacional no se ha reunido en meses y es probable que no lo haga en lo inmediato, ya que “en realidad es la Junta Nacional Ejecutiva, que preside el Dr. Culaciati y de la que soy Secretario que corre, en general, con los asuntos del Monumento a la Bandera” (Nota de Colombo Berra a Humberto Tosi, 10 de octubre de 1940, Folio N°1704, Tomo VII, ADFMNB).

³⁹³ Por decreto N° 84.678, de julio 18 de 1936, el Poder Ejecutivo de la Nación (Presidente General Justo, Ministro del Interior Ramón S. Castillo), reconoció con carácter oficial la Comisión encargada de preparar y dirigir los trabajos del Monumento a la Bandera a erigirse en esta ciudad. Por lo que observamos en los documentos, en esta primera etapa el Honorable Senado de la Nación también había previsto la colocación de un mástil en la Plaza Belgrano con una placa que indique que ahí había sucedido el primer izamiento (Ley 12.326, 30 de septiembre de 1936). Sin embargo, la JNE indicó que, en vistas a que se iban a comenzar las obras del monumento en cualquier momento, y al no conocer todavía sus dimensiones, debía abandonarse este proyecto (Nota de la JNE a Presidencia de la Nación, 3 de octubre de 1936, f. 4.266, tomo 20, ADFMNB). Tres años más tarde, el 30 de septiembre de 1939, el gobierno nacional acepta esta sugerencia y se modifica la ley que estipulaba la instalación del mástil en la plaza Belgrano y deciden trasladarlo a Sargento Cabral y Avenida Belgrano, frente a la Aduana (f. 4.267, tomo 20, ADFMNB).

³⁹⁴ En una carta que envían al Ministro de Instrucción Pública de la provincia de Corrientes el 1° de diciembre de 1936, el vice-presidente de la comisión, Fermín Lejarza expresaba que “el plan que se ha propuesto la Junta Nacional Ejecutiva, es el de la inversión de cuatro millones, para que el mismo alcance la grandiosidad que corresponde la rememoración del símbolo de la nacionalidad” (f. 3.846, tomo 21, ADFMNB). Esa suma equivaldría aproximadamente a 1.200.000 USD. Ver: <http://www.billetesargentinos.com.ar/articulos/cotizacion.htm> Debemos tener en cuenta la propia devaluación del dólar, que para 1959, el poder adquisitivo era de casi diez veces el valor de hoy.

³⁹⁵ En el capítulo VI nos ocuparemos de los fondos recaudados para la construcción.

Por último, la tercera estrategia fue la búsqueda de subsidios de gobiernos municipales y provinciales para la erección del monumento.

El aporte del Estado Nacional

En relación a la primera estrategia, durante el mismo 1936 en el que se autorizó la formación de la Comisión Nacional Pro-monumento a la bandera y de su JNE, el 31 de julio el Poder Ejecutivo Nacional envió un proyecto de ley a la Cámara de Diputados firmado por Justo, Castillo y Ortíz pidiendo la aprobación de la inversión de 2.000.000 pesos moneda nacional (ADFMNB, Tomo 19, folio 3.737)³⁹⁶. Por una nota del 28 de abril de 1937 enviada por Culaciati al presidente de la Cámara de Diputados solicitando que se avance con dicha ley, sabemos que la misma ya había sido aprobada por Senadores, aunque el monto en este caso es de un millón de pesos³⁹⁷. A partir de esta situación, la JNE se ocupará de insistir en que se vuelva al proyecto original en el que se habían establecido los dos millones.

Con el cambio de presidente, en febrero de 1938, insisten con su pedido al recientemente electo Roberto Ortíz, destacando que desde 1898 en la ciudad están esperando la concreción del monumento. En la nota le recuerdan a Ortíz que él mismo había refrendado la asignación de los dos millones pesos cuando era Ministro del Interior del presidente Alvear en 1927 (ADFMNB, tomo 19, f. 3.770). En este período, Culaciati funcionó como el representante de la JNE en Buenos Aires, manteniendo constantes comunicaciones

³⁹⁶ A partir de este momento, la JNE se ocupó de enviar notas de forma personalizada a diputados y senadores nacionales, ya que entre la documentación preservada seguramente con la intención de registrar el accionar de los miembros de la comisión, se encuentran una serie de tarjetas que repiten casi el mismo texto informando que recibieron el pedido de que sea tratada la ley que permita desembolsar los 2.000.000 pesos m/n sugeridos por el PEN. Entre otros, figuran los diputados Miguel Aguirrezabala (f. 3.735), Herminio Arrieta (f. 3.746) y Benjamín González (f. 3.747) y los senadores Gilberto Suárez Lago (f. 3.745), Eduardo Laurencena (f. 3.741) y Alfredo Palacios (f. 3.748). Tanto las copias de las notas enviadas por la JNE, como estas notas firmadas por los legisladores son del año 1936 (ADFMNB, tomo XIX).

³⁹⁷ Esta misma nota había sido enviada el mismo 28 de abril a Presidencia de la Nación, la cual es respondida el 03 de mayo de 1937 (ADFMNB, tomo XIX, f. 3.754). Otra un poco más extensa es enviada al Diputado Daniel Videla Dorna el 24 de junio del mismo 1937 aprovechando que estaba organizando un acto homenaje a la bandera nacional (recordemos que el día conmemorativo recién se aprobaría al año siguiente). En ésta, firmada por Lejarza y Colombo Berra, se insistía en los argumentos de siempre: que la intención de construir el monumento tenía ya más de treinta años - ya que se toma como referencia la ley nacional de 1909 - y que en 1927 Alvear, avalado por el Ministro del Interior Ortíz, había aprobado la partida sobre la que se había insistido en 1936, es decir, dos millones de pesos moneda nacional. Hacia el final, se permiten expresarse de forma elocuente a favor del gobierno nacional que sin duda logrará la concreción del monumento: “porque la Nación, no obstante la infiltración que sabrá resistir de gérmenes de disolución y anarquía, continúa alentando los conceptos de Dios y Patria, fundamento de su actual grandeza” (ADFMNB, tomo XIX, f. 3.755). Probablemente Lejarza y Colombo Berra se refieran a los conflictos en torno a la guerra civil española que repercutieron en Buenos Aires y favorecieron el impulso para la concreción del día de la bandera desde 1936. La copia de la nota es enviada a los directores de los diarios *El mundo*, *La Fronda*, *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón* por considerarla de “interés general”, (ADFMNB, tomo 19, ff. 3.757, 3.758, 3.759, 3.760 y 3.761).

principalmente con Fermín Lejarza, quien insistía en el pedido de una reunión con diputados, senadores y algún representante de Presidencia de la Nación para que se aprueben los dos millones de pesos moneda nacional. Sin embargo, a mediados de 1938 la JNE abandona la esperanza de que se vuelva al pedido original de los dos millones de pesos, aunque insisten en pedidos personalizados para que se sancione la ley del millón de pesos³⁹⁸.

Entre agosto y septiembre de 1938, principalmente por la insistencia de Lejarza y la gestión de Culaciati en Buenos Aires se consiguió que la Comisión de presupuesto y Hacienda de la Cámara de Diputados elaborara la orden del día autorizando la erogación de un millón de pesos³⁹⁹ y que fuera aprobada en esa cámara y que pase a Senadores⁴⁰⁰. Finalmente se aprobará la erogación por parte del PEN de un millón de pesos moneda nacional en enero de 1939⁴⁰¹, aunque no hay que dejar de tener en cuenta que el envío del dinero no sucedió de manera automática⁴⁰². Por lo que se puede leer en notas de la JNE del año 1940 sabemos que se acordó el envío del millón de pesos en cuotas, que se terminará de concretar recién durante el primer gobierno peronista⁴⁰³.

En muchos sentidos, la JNE a cargo de la construcción del monumento a la bandera mostró una importante capacidad de adaptación a sus diferentes interlocutores. Mientras que para agilizar las partidas durante los gobiernos de la Concordancia estuvieron muy presentes Culaciati y Lejarza⁴⁰⁴, a partir de 1943 quien tomó la posta fue Alberto

³⁹⁸ El 11 de agosto de 1938 le escriben al presidente de la Comisión de Presupuesto Dr. Raúl Godoy (f. 3.786), al presidente de la Cámara de Diputados, Juan G. Kaiser (f. 3.787), y a los presidentes de bloque José F. Tamborini, (f. 3.788), Roberto Giusti (f. 3.789), Reinaldo Pastor (f. 3. 790) y Carlos A. Pita (f. 3.791), (Tomo 19, ADFMNB). El 20 de agosto, Fermín Lejarza, quizás apelando a la simpatía que los unía, le solicita al gobernador Manuel de Iriondo su mediación ante la Honorable Cámara de Diputados “en la forma que estimare discreta” (f. 3.910, tomo 21, ADFMNB).

³⁹⁹ Orden del día n° 56. Comisión de Presupuesto y Hacienda. Cámara de Diputados de la Nación. Despacho entrado en la sesión del día 25 de agosto (Tomo 19 - ADFMNB, f. 3.798)

⁴⁰⁰ Como habían hecho con los diputados, Culaciati se ocupó de dirigirse de manera individual enviando telegramas a los presidentes de los bloques de senadores para agilizar la aprobación del millón de pesos: Tamborini, Pastor, Pita, y Solari (Tomo 19 – ADFMNB, f. 3804)

⁴⁰¹ Por Ley nacional 12.575 del 23 enero de 1939, se autoriza a invertir un millón de pesos moneda nacional (Copia en ADFMNB, Tomo 7, f. 1656).

⁴⁰² La JNE manda una nota al presidente Ortíz indicando que necesitan los fondos para comenzar la obra, 30 de junio de 1939 (tomo 19 – ADFMNB, f. 3.809) y vuelven a insistir el 29 de noviembre cuando ya se habían redactado las bases para el concurso (tomo 19 – ADFMNB, f. 3.812).

⁴⁰³ Sobre el envío de fondos nos ocuparemos en el capítulo VI. En este punto creemos que cabe una aclaración en relación al archivo. Las notas enviadas por la JNE, las referidas al envío de fondos como todas las demás, fueron conservadas como copias. Si bien en algunos casos se conservó el original de la respuesta recibida, en otros no. Es decir, que cabría la posibilidad de que algunas notas hayan sido escritas a posteriori (como copias) para recalcar la falta de fondos y la insistencia de la JNE en el pedido. En cualquier caso, este hecho no haría desaparecer la realidad de la falta de fondos y las demoras en el envío de los anticipos.

⁴⁰⁴ Sobre la trayectoria política de ambos nos ocuparemos más detalle en los apartados que siguen, pero debemos decir que fueron favorecidos durante el gobierno de Justo y que fueron cercanos al gobernador

Guglielmone, a pesar de que el resto de la JNE continuó casi sin cambios y luego hará lo propio Marcelino de Loredó. No nos hemos detenido en este análisis, pero más allá de la simpatía de la JNE con los gobiernos de la Concordancia, intentan acercarse a todas las facciones políticas en la búsqueda de la aprobación del presupuesto. Lo cierto es que no se trataba de una cuestión partidaria, sino de un imperativo patriótico, no importaba ya a esta altura a los miembros de la JNE cuál gobierno tendría el honor de inaugurar el monumento (tampoco podían anticipar los cambios que vendrían).

La venta de estampillas

En relación a la segunda estrategia de recaudación de fondos, se puede mencionar la suscripción para la venta de estampillas a todo el país⁴⁰⁵. En Rosario, para su mejor organización la comisión constituyó secciones que fueron numeradas hasta el diecinueve, además de las que correspondían a los barrios Azcuénaga, Belgrano, Ludueña Norte, Moreno, Bella Vista, Cinco esquinas y San Francisquito, cada una con un encargado o presidente. Esta estructura se replicó a nivel provincial y nacional. En Santa Fe existieron secciones en las localidades San Martín, Iriondo, San Lorenzo, Constitución, Belgrano, Acebal, Pérez, Carmen del Sauce, Estación Uranga, Álvarez⁴⁰⁶, y en los departamentos Sastre, Venado Tuerto y Alvear⁴⁰⁷. Fuera de la provincia, se formaron comisiones auxiliares en Capital Federal, Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Corrientes, Catamarca, Jujuy, en los territorios de Tierra del Fuego, Formosa, Santa Cruz, La Pampa, Neuquén⁴⁰⁸, Río Negro, y Chaco⁴⁰⁹. En cada caso estuvieron presididas por los propios gobernadores o algún miembro importante del gobierno, además de los gerentes del Banco Nación de la sucursal del Barrio de Arroyito Rosario, de las capitales de provincias y territorios nacionales (f. 3.830, tomo 21, ADFMNB). Es decir, que aquellos encargados de recaudar fondos y llevar a adelante la venta de estampillas eran los mismos que debían gestionar

Manuel Iriondo. Sobre Lejarza, debemos aclarar que renuncia a la JNE en septiembre de 1938, probablemente por estar en desacuerdo con el llamado a concurso. Sobre esta cuestión nos ocuparemos en el apartado 2.2.

⁴⁰⁵ Antes de comenzar la suscripción, Culaciati envió una carta al Ministro del Interior el 13 de junio de 1936 para solicitarle “timbres oficiales de correo” para evitar gastar el dinero destinado al en esta cuestión (Tomo 19, folio 3.735, ADFMNB). En septiembre se recibe la notificación que “se autoriza a esa comisión, para utilizar en el franqueo de su correspondencia, los timbres postales singularizados con las iniciales de este ministerio” (8 de septiembre de 1936, firma del subsecretario Aurelio Acuña, Tomo 20, f. 4.215, ADFMNB).

⁴⁰⁶ Síntesis de la labor realizada por la Junta Nacional Ejecutiva del Monumento a la Bandera, desde su constitución hasta el 15 de junio de 1939, Folio N° 1664 (Tomo 7 – ADFMNB).

⁴⁰⁷ Libro copiador N° 1, ADFMNB.

⁴⁰⁸ Síntesis de la labor realizada por la Junta Nacional Ejecutiva del Monumento a la Bandera, desde su constitución hasta el 15 de junio de 1939, Folio N° 1664 (Tomo 7 – ADFMNB).

⁴⁰⁹ Libro copiador N° 1, ADFMNB.

los subsidios. No tenemos el número exacto de lo recaudado por esta venta, pero por las escasas notas que dan cuenta del dinero recibido, parece no haber sido significativo. Además, estas estampillas permanecieron durante décadas en la institución y fueron regaladas muchas veces como un recordatorio de la visita.



Estampilla de 10 centavos, ADFMNB⁴¹⁰.

Como recuerda Emilio Solari, esta presencia de la Comisión en todo el país mediante la organización de las suscripciones y el pedido de subsidios perseguía el objetivo de que “tuvieran intervención en la erección del monumento todos los habitantes de la República” (Solari; s/f: 5). Recordemos que desde el primer intento de Grondona en 1872, en todos los contextos en los que se intentó construir el monumento se apeló al mecanismo de suscripciones populares con la intención de generar un sentimiento de pertenencia entre el monumento y los ciudadanos que ayudaron a construirlo.

Búsqueda de subsidios

La estrategia de pedir subsidios a los municipios y provincias, fue una tarea que comenzaron desde su formación en 1936. En este capítulo nos ocuparemos de lo que daremos en llamar la primera parte de la “gestión Culaciati” entre 1936 y 1940. Entre las acciones llevadas adelante por la JNE se destaca la cantidad de notas, telegramas y diversas comunicaciones a los gobiernos provinciales solicitando que se autoricen subsidios destinados al monumento a la bandera. Si bien las respuestas de los gobiernos provinciales solían ser entusiastas, el aporte concreto de dinero no reflejaba lo mismo. Para poner un ejemplo, el Ministro de Hacienda e Instrucción Pública de la provincia de Corrientes expresaba que entiende como “justo y atinado que, en la erección del

⁴¹⁰ El marco de la imagen se debe a que durante muchos años, las estampillas que habían quedado “abandonadas” en el monumento a la bandera eran entregadas como “souvenir” a autoridades escolares y “visitantes ilustres”.

monumento proyectado, estén presentes todas las provincias, moral y materialmente hermanadas”. Sin embargo, en la misma nota, al momento de decidir el monto de la colaboración, solicita a la JNE que le envíe una referencia del aporte de otras provincias, a los fines de que aquél “resulte una colaboración adecuada y concordante con un evidente propósito de homogeneidad” (3 de septiembre de 1936, f. 3.836, Tomo 20, ADFMNB). La misma consulta realiza el gobierno de Salta el 7 de junio de 1937 con una estructura similar. Es decir, se muestra entusiasmo ante el pedido, pero rápidamente se expresa la duda respecto a cuál sería el momento “adecuado” para colaborar (f. 3.868, tomo 21, ADFMNB).

La respuesta de Fermín Lejarza es idéntica en ambos casos. En ella explicaba que la comisión calculó un gasto de cuatro millones de pesos, de los cuales dos millones (todavía no se había modificado la ley) serían aportados por el PEN, cien mil pesos por la provincia de Santa Fe y cincuenta mil por el Municipio de Rosario. De acuerdo a su evaluación, entonces, el resto, debía ir completándose por las provincias. Esta carta de Lejarza resulta interesante, porque destaca la rápida respuesta del gobierno provincial y del municipio, lo que le permitía colocar la vara alta en el pedido a las demás provincias⁴¹¹.

Las notas en respuesta de dinero recibido eran firmadas por el secretario de la JNE y el vice-presidente; mientras que las notas pidiendo subsidios, las firmaba el presidente. En algunos casos, las cartas iban dirigidas tanto al presidente de la Cámara de Diputados y al Presidente de la Cámara de Senadores, y otras veces también se sumaban notas a los propios gobernadores o ministros, a quienes se les solicitaban tanto contribuciones propias como que acompañen la sanción de la ley del millón de pesos que debía aportar el PEN. A medida que crecía la insistencia de la JNE, las respuestas de las autoridades provinciales pasaban de entusiastas a frías y evasivas⁴¹².

⁴¹¹ Al gobierno de Corrientes le responde el 1° de diciembre de 1936 (f. 3.846, tomo 21, ADFMNB) y al gobierno de Salta el 10 de junio de 1937 (f. 3.869, tomo 21, ADFMNB).

⁴¹² El 14 de mayo de 1937, misma fecha en la que le escriben a un conjunto de provincias, insisten en el pedido al gobierno de Corrientes, ya que todavía no habían obtenido respuesta (f. 3.853, tomo 21, ADFMNB). Esta nota es respondida por el gobernador mismo, quien escribe “he tomado muy buena nota del pedido formulado, dando curso al Ministerio respectivo para su estudio y resolución” (4 de julio de 1937, f. 3.871, tomo 21, ADFMNB). Sin embargo, en otra tanda de notas que envían el 4 de mayo de 1938 incorporan al gobernador de Corrientes, indicando Lejarza hacia al final “confío en que el alto sentimiento nacionalista de ese gobierno se hará patente en esta oportunidad” (f. 3.879, tomo 21, ADFMNB). Ésta es respondida por el propio gobernador sin hacer referencia a las notas anteriores y señala que se remitió la misma al Ministerio correspondiente (mayo de 1938, f. 3.896, tomo 21, ADFMNB).

En 1936 escribieron al gobernador de Corrientes, quien responde el 26 de agosto (f. 3.832, tomo 21); al gobernador de Entre Ríos, quien le sede el accionar al Consejo General de Educación de la Provincia (28 y 31 de agosto, ff. 3.833 y 3.834, tomo 21); al gobernador de Mendoza, respondiendo el Ministro de gobierno el 15 de septiembre (f. 3.837, tomo 21), al gobernador de San Luis, quien respondió el 28 de agosto (f.

Todas las notas enviadas el 14 de mayo de 1937 envían una nueva tanda de notas fueron firmadas por Fermín Lejarza que hacían referencia a la nota inicial que se había enviado durante el mes de agosto de 1936⁴¹³. De estas notas, reciben respuesta del Ministro de gobierno e Instrucción Pública de San Juan, quien indica que “oportunamente solicitará el P.E un subsidio a la Honorable Legislatura”, sin aclarar cuál sería el monto (31 de mayo de 1937, f. 3.866, tomo 21, ADFMNB). El Tesorero General de la Gobernación de La Rioja informa sobre un giro bancario por cien pesos. Esto se menciona en la síntesis de la labor realizada que presenta la comisión en junio de 1939 (3 de junio de 1937f. 3.867, tomo 21). Respondió también el gobierno de Salta en una nota a la que hicimos referencia más arriba (f. 3.868, tomo 21). El ministro de gobierno de Mendoza se diferencia en la respuesta que envían sus pares, ya que no disfraza ninguna situación e indica que no van a enviar dinero porque ya aclararon en otra comunicación que no cuentan con esa posibilidad porque el presupuesto vigente ya fue aprobado (11 de octubre de 1937, f. 3.874, tomo 21, ADFMNB). El Secretario de Gobierno de Buenos Aires responde que se trasladó el tema al Ministro de Hacienda de la provincia (f. 3.875, tomo 21, ADFMNB). Ante las respuestas evasivas, insisten el 4 de mayo de 1938, señalando que el “altar de la patria” debe “ser levantado por el esfuerzo de común de todo el país”⁴¹⁴. Las respuestas a esta tanda de notas fueron diversas y algunos casos abandonaron la cordialidad y el entusiasmo, declarando que no tenían pensando colaborar.⁴¹⁵ Luego de la renuncia de

3.751, tomo 19), al gobernador de Tucumán, que responde a través de su Ministro de Gobierno el 9 de noviembre (f. 3.844, tomo 21).

⁴¹³ El 14 de mayo de 1937 le escriben al gobernador de Buenos Aires, Manuel Fresco (f. 3.856, tomo 21); al gobernador de Salta (f. 3.855, tomo 21); al gobernador de Mendoza (f. 3.856, tomo 21); al gobernador de Jujuy (f. 3.858, tomo 21); al gobernador de San Luis (f. 3.859, tomo 21); al gobernador de San Juan (f. 3.860, tomo 21); al gobernador de Santiago del Estero (f. 3.861, tomo 21); al gobernador de La Rioja (f. 3.862, tomo 21); al gobernador de Tucumán (f. 3.863, tomo 21); al gobernador de Córdoba (f. 3.864, tomo 21); y al gobernador de Catamarca (f. 3.865, tomo 21).

⁴¹⁴ Esta nueva tanda de notas va dirigida a los gobiernos de San Luis (f. 3.878, tomo 21), de Tucumán (f. 3.880, tomo 21), de Catamarca (f. 3.881, tomo 21), de Córdoba (f. 3.882, tomo 21), de Jujuy (f. 3.883, tomo 21), de Salta (f. 3.884, tomo 21) y de Santiago del Estero (f. 3.885, tomo 21). El 6 de mayo retoman las comunicaciones y envía notas al gobierno de San Juan (f. 3.887, tomo 21), al de Entre Ríos (f. 3.888, tomo 21) y al de Mendoza (f. 3.889, tomo 21).

⁴¹⁵ Todas las notas están en el ADFMNB. Las respuestas recibidas a esta tanda de cartas fueron diversas. El 12 de mayo respondió el gobernador de Jujuy indicando, a diferencia de la obsecuencia de otros funcionarios, que su contribución sería “modesta”. En consecuencia, en nueva nota, pero esta vez del Ministro de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública, se informa que el estado pedirá un crédito de mil pesos como contribución de la provincia, 18 de mayo de 1938 (ff. 3890 y 3894, tomo 21, ADFMNB). Por su parte, el Ministro de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública de Salta, comunica que “no existe en la Ley de Presupuesto vigente en esta provincia, ninguna partida que permita contribuir a la obra patriótica en que su obra está empeñada”, 17 de mayo de 1938 (f. 3.893, tomo 21, ADFMNB). Esta respuesta contradecía lo que había señalado en la nota que citamos más arriba del 7 de junio de 1937 en la que consultaban cuál sería la suma para aportar. Debido a esta contradicción, Lejarza les responde citando dicha carta (23 de mayo, f. 3.895, tomo 21 ADFMNB).

Fermín Lejarza, el 18 de octubre de 1938, la JNE envía una nueva tanda de notas para reforzar los pedidos de subsidio⁴¹⁶.

El 6 de mayo de 1938 también le habían escrito al gobernador de la provincia de Buenos Aires, la única que acompañó a Santa Fe en la definición de la suma del subsidio, que serían cien mil pesos. Entonces, en este caso, Fermín Lejarza argumentaba que “la preferente atención dispensada en varias oportunidades a este pedido [por el gobernador y el Ministro de Gobierno] mueven a esta junta a insistir en su gestión” (f. 3.886, tomo 21). La respuesta fue el 16 de mayo mediante un telegrama del secretario de gobierno que informaba que el pedido ha sido trasladado con “especial recomendación” al Ministro de Gobierno (f. 3.891, tomo 21). En noviembre, luego de la renuncia de Lejarza, vuelven a insistir con el pedido (f. 3.926, tomo 21) y repiten la nota el 20 de abril de 1939 (f. 3.928, tomo 21). Si bien la JNE se había dirigido al gobernador, reciben una respuesta evasiva del Secretario de la Gobernación quien “se complace en comunicarle que pondrá en conocimiento de la misma [nota] al Señor Gobernador” (25 de abril de 1939, f. 3.941, tomo 21), quien les vuelve a escribir el 3 de mayo indicando que el pedido se transmitió al Ministro de Gobierno con “especial recomendación” (f. 3.944, tomo 21). Durante todo el año 1939 se ocuparon de insistir con los mismos argumentos que habían expresado durante los años anteriores, no solo a los representantes de Buenos Aires, sino también a los de las demás provincias que no habían definido si iban a colaborar o no.⁴¹⁷

El gobierno de Catamarca respondió a través del subsecretario de gobierno quien afirmó que la provincia “se encuentra en la imposibilidad de satisfacer su pedido dado que no existe en el presupuesto en vigencia una partida expresamente destinada para gastos de esta naturaleza” (2 de septiembre de 1938, f. 3.913, tomo 21, ADFMNB).

El gobierno de Entre Ríos responde el 17 de mayo con una tarjeta firmada por el propio gobernador, Eduardo Tibiletti, quien señala que “el PE que presido tiene ya confeccionado un proyecto de ley que remitirá a la Honorable Legislatura de la Provincia, y por el cual le acuerda un subsidio como contribución de este Gobierno al referido Monumento en que se perpetuara el merecido homenaje de todo el pueblo de la República al símbolo de la nacionalidad”. Sin embargo, no indica el monto, el único dato que le interesa a JNE (f. 3.892, tomo 21, ADFMNB). Durante los últimos meses intercambian algunas notas más, en las que parecería que próximamente se sancionará la ley del subsidio (ff. 3.916 y 3.917, tomo 21, ADFMNB).⁴¹⁶ Al gobernador de Córdoba (f. 3.918, tomo 21); al de San Luis (f. 3.919, tomo 21); al de Corrientes (f. 3.920, tomo 21); al de Santiago del Estero (f. 3.921, tomo 21); al de Mendoza (f. 3.922, tomo 21); al de Tucumán (f. 3.923, tomo 21) y al interventor de la provincia de San Juan (f. 3.924, tomo 21). En noviembre de 1938 responde el gobernador de Corrientes indicando que pasó el pedido al Ministro de Hacienda (f. 3.927, tomo 21, ADFMNB).

⁴¹⁷ Todas las notas en el ADFMNB. En enero escribieron al diputado de Buenos Aires Romeo David Saccone (f. 92, Libro Copiador 1) y al diputado nacional Carlos Pita (f. 93, Libro Copiador 1); en abril a los gobernadores de Córdoba (f. 3.930, tomo 21), de Mendoza (f. 3.931, tomo 21), de Corrientes (f. 3.932, tomo 21), de Catamarca (f. 3.933, tomo 21), de Jujuy (f. 3.934, tomo 21), de Santiago del Estero (f. 3.935, tomo 21), de Salta (f. 3.936, tomo 21), de Entre Ríos (f. 3.938, tomo 21), de San Luis (f. 3.939, tomo 21), de Tucumán (f. 3.940, tomo 21) y al interventor de la provincia de San Juan (f. 3.937, tomo 21). . A diferencia de Fermín Lejarza, quien generaba un diálogo epistolar con sus diferentes interlocutores, estas notas firmadas por Colombo Berra (secretario) y Emilio Pareto (vice-presidente) no hacían referencia a las respuestas obtenidas a la que habían enviada en octubre de 1938.

Para lograr el envío de los cien mil pesos prometido por el gobierno de la provincia de Santa Fe, que se habían aprobado por decreto el 4 de enero de 1937 (f. 3.847, tomo 21), pero para el que todavía restaba la ley provincial, tuvieron que insistir bastante. Las primeras comunicaciones fueron dirigidas a Carlos Bruchmann, quien, como explicamos más arriba, gobernó hasta abril de 1937. La primera comunicación con Iriondo fue el 30 de abril de 1937 (f. 3.851, tomo 21,) y el 15 de noviembre insisten con el pedido (f. 3.766, tomo 19). Durante el año 1938 continúan con el envío de notas en numerosas oportunidades⁴¹⁸. El 3 de junio de 1939, retoman el pedido, pero agregan entre los argumentos que debe ser Santa Fe quien inspire a las demás provincias para que envíen su colaboración:

servirá de ejemplo, como medida patriótica, a los restantes gobiernos provinciales que han comprometido su ayuda a esta junta. Santa Fe, por ser la provincia donde la bandera nacional fue creada, deberá adelantarse a hacer efectiva su cooperación, según lo ha entendido el Excelentísimo Señor Gobernador quien en todo momento ha prestado a esta Junta su colaboración más decidida (f. 3.950, tomo 21, ADFMNB).

Por su parte, la Municipalidad de Rosario, prometió aportar cincuenta mil pesos aprobados por un decreto firmado por el propio Miguel Culaciati el mismo 1936 que lo informan a la JNE en una nota con fecha del 6 de octubre (f. 3.841, tomo 19, ADFMNB). Sin embargo, la entrega efectiva del dinero fue problemática, ya que el 1° de junio de 1938, Fermín Lejarza debía insistir en el pedido (f. 3.867, tomo 21, ADFMNB). Desde el municipio, con una nota firmada por el Secretario de Hacienda y el intendente Jorge A.

Entre las respuestas recibidas se encuentra la del Secretario de la Gobernación de Entre Ríos quien indica que el 7 de septiembre de 1938 se sancionó una ley que autoriza al Poder Ejecutivo a contribuir con 5000 pesos a la construcción del monumento (28 de abril de 1939, f. 3.942, tomo 21). Sin embargo, de acuerdo a lo que detallan en junio de 1939, esta ley quedó sin efecto.

El presidente de la Cámara de Senadores de la provincia de Corrientes, quien además presidía la sub-comisión pro-monumento a la bandera, envía su respuesta el 23 de mayo de 1939 en la que indica que adjunta la copia del mensaje que el Poder Ejecutivo envió a la Legislatura solicitando la aprobación de una ley mediante la cual la provincia podría aportar tres mil pesos a la obra (f. 3.949, tomo 21).

⁴¹⁸ El 28 de marzo le escriben al presidente de la Cámara de Diputados (f. 3.771, tomo 19); el 4 de agosto al gobernador (f. 3.907, tomo 21); el 26 de septiembre nuevamente a Manuel de Iriondo y a los diputados Pío Pandolfo y David Saccone (f. 3.807, tomo 19). Al día siguiente, el 27 de septiembre, Manuel de Iriondo señala que había hablado con los diputados de Santa Fe para que aprueben el subsidio (f. 3.808, tomo 19). Las respuestas del gobierno provincial mantenían las esperanzas de la JNE en el pronto envío del dinero. Durante el año 1937 reciben notas firmadas por el Secretario de Gobierno, José Carmelo Busaniche (4 de mayo de 1937, f. 3.852 y el 19 de noviembre, f. 3.876; tomo 21, ADFMNB); en agosto de 1938 respondió el secretario de gobierno informando que el pedido había sido trasladado al Ministerio de Hacienda y Obras Públicas (f. 3.908, tomo 21, ADFMNB).

Palacios, quien había asumido la intendencia el 19 de enero de 1938, en la que informan que se reprodujo el decreto para el corriente año (f. 3.900, tomo 21, ADFMNB).

De lo que tratamos de dar cuenta con esta secuencia es de la maraña de correspondencia, que se encuentra dispersa en diferentes volúmenes en el ADFMNB. En este sentido lo que nos parece importante destacar es la compleja burocracia en un contexto político cambiante que tuvieron que enfrentar los miembros de la JNE.

En junio de 1939, antes de ocuparse de la organización del concurso y de insistir a los gobiernos provinciales para que colaboraran económicamente con la futura obra, la JNE realizó un balance sobre los fondos obtenidos hasta el momento⁴¹⁹. En esa memoria, la JNE destacaba que de las comisiones provinciales y de los territorios nacionales, la única que había dado cuenta de su labor fue la de Tierra del Fuego. De las comisiones formadas en Santa Fe, sólo resaltaban la labor de la de San Martín, la de Iriondo, la de Acebal y la de Álvarez. Finalmente, destacaban que se aprobó la erogación de cien mil pesos moneda nacional, aprobados por ley, de la provincia de Santa Fe⁴²⁰, cien pesos de subsidio oficial enviados por el gobernador de La Rioja y que están pendientes cincuenta mil prometidos por el gobierno de Buenos Aires desde 1936, pero que todavía no habían sido aprobados por la Legislatura de dicha provincia. En Entre Ríos se había aprobado por ley la entrega de cinco mil pesos en septiembre de 1938; pero al indicar que la suma debía pagarse en concepto de Rentas Generales y no incluirla en el presupuesto, ese dinero fue absorbido por los gastos de administración y la ley, de acuerdo a lo dispuesto por la Constitución Nacional, fue derogada. Corrientes todavía no ha enviado los tres mil pesos que fueron aprobados por ley en mayo de 1939⁴²¹. Por su parte, el Ministro de Gobierno de Jujuy, Dr. Héctor Carrillo, comunicó que el Poder Ejecutivo de dicha provincia se comprometió a enviar mil pesos destinados al monumento. Desde Mendoza, San Juan y San Luis se recibieron respuestas favorables, pero por diferentes motivos todavía no se había recibido

⁴¹⁹ Síntesis de la labor realizada por la Junta Nacional Ejecutiva del Monumento Nacional a la Bandera, 15 de junio de 1939. Tomo 7, ADFMNB, f. 1664.

⁴²⁰ Según lo conservado por la JNE, el 24 de junio recibieron un cheque por 50.000 pesos moneda nacional a cuenta de la partida de cien mil aprobada por la ley provincial n°2613 (f. 3.951, tomo 21, ADFMNB), el cual está acompañado por un telegrama de puño y letra del propio gobernador (f. 3.952, tomo 21, ADFMNB). Sin embargo, la llegada de los otros 50.000 parece haberse demorado, ya que el 21 de octubre envían una nota al gobernador de la provincia solicitando esta suma (f. 3.995, tomo 21). El gobierno provincial responde tres días más tarde indicando que el pedido se había elevado al Ministerio de Gobernación, Justicia y Culto (f. 3.999, tomo 21). Finalmente, desde el mencionado ministerio afirman que se mandó a liquidar el saldo del subsidio (5 de diciembre de 1939, f. 4.000, tomo 21), sin embargo el 2 de enero de 1940 la JNE escribe reclamando nuevamente a los ministros de gobierno y hacienda (ff. 4.006 y 4.007, tomo 21).

⁴²¹ De esta ley le envían una copia el 11 de junio de 1938 (ff. 3.903 y 3.905, tomo 21, ADFMNB) y también la mencionan en una nota recibida en mayo de 1939 a la que hicimos referencia más arriba.

nada⁴²². Salta y Catamarca denegaron el pedido en 1938 por no existir partida en el presupuesto, en ambos casos la JNE insistió. Tucumán y Córdoba no respondieron a los requerimientos de la JNE. Finalmente, y luego de reiterados pedidos, el gobernador de Santiago del Estero, había hecho saber que destinará dos mil pesos. En el mismo documento, y también en la obra que Emilio Solari editó algunos años después recordando la labor de la JNE, se señalaba que a las suscripciones promovidas en reparticiones oficiales de la nación y de diferentes provincias y territorios nacionales, se sumaron a algunas entidades particulares⁴²³.

La información correspondiente al aporte de los gobiernos provinciales es enviada al Ministro del Interior, Diógenes Taborda, en julio de 1939 para pedir colaboración del Poder Ejecutivo en la insistencia a las provincias para el envío de subsidios. Los miembros de la JNE emiten argumentos similares a los que citamos más arriba en el recuerdo de Emilio Solari, ya que ponen énfasis en el imperativo moral de la colaboración.

No se ha tratado, en ningún momento, de pedir a los gobiernos provinciales sacrificios imposibles para las finanzas de sus estados. Se les ha pedido solamente aportes cuya significación sería más importante en el orden moral que en el material, pues el monumento debe levantarse al calor de toda la Nación (3 de julio de 1939, tomo 19 – ADFMNB, f. 3.810).

⁴²² El gobernador de Mendoza, Dr. Guillermo Cano, acogió favorablemente la solicitud de subsidio, pero ni él ni el gobernador que lo sucedió enviaron nada. El gobernador de San Juan, Sr. Maurin, prometió ocuparse del asunto del subsidio para el monumento, pero con la intervención de la provincia, se insistió con el pedido a los nuevos gobernantes y no se han obtenido respuestas.

En relación a San Luis en la síntesis citada de la labor realizada se expresa que el Dr. Rodríguez Sáa manifestó que contribuiría con la obra, pero sin un gesto concreto. Sin embargo, en la copia de nota que se conserva en el ADFMNB (f. 3.870, tomo 21) del 10 de junio de 1937 firmada por Fermín Lejarza se agradece la contribución de cien pesos que fueron girados a la cuenta del Banco Nación que tiene a su nombre la Comisión Nacional Pro-monumento a la bandera.

⁴²³ En la Memoria que la JNE presenta en 1939 se especifica que se promovieron suscripciones en reparticiones oficiales de las cuales obtuvieron una respuesta favorable en la “mayoría de las dependencias del Ejército”, las dependencias del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (Universidades, Colegios Nacionales, Escuelas Normales, etc.), YPF, Prefectura General Marítima, Ferrocarriles del Estado, Dirección Nacional de Vialidad y Dirección General de Aduanas. En la provincia de Santa Fe realizaron contribuciones las escuelas que dependen del Consejo Federal de Educación y las que dependen del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública. Otras entidades particulares, como el Rotary Club y establecimientos educativos privados de la provincia, también colaboraron. Emilio Solari también menciona la colaboración del cuerpo diplomático y consular, de las Universidades, los colegios nacionales y escuelas normales (Solari; s/f: 5)

Aparte de lo mencionado recién, en los libros copiadores que registran la correspondencia de la JNE desde 1938, se mencionan otros pedidos y contribuciones, que quizás porque no tuvieron respuesta o por el escaso monto que aportaron, no fueron registrados en la Memoria que citábamos recién. Por ejemplo, durante el año 1938 mantuvieron correspondencia con la Sociedad Industrial y la Agrupación de Artistas, Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) que donó diez pesos con veinticinco recaudado en un acto homenaje a Aníbal Ponce [Libro copiador N°1, ff. 92 y 93, ADFMNB].

Luego de este informe, continúan con la insistencia a los gobiernos provinciales. El 7 de julio de 1939 envían una serie de cartas que comienza con la que le escriben a Manuel Fresco, gobernador de Buenos Aires, con la intención de que esa provincia sea la que empuje a las demás.

A la contribución del Gobierno de la Nación, a las del Gobierno de Santa Fe y de la Municipalidad de Rosario, Buenos Aires debe agregar la suya, para estímulo de los demás estados provinciales que han prometido la suya... (f. 3.955, tomo 21, ADFMNB)⁴²⁴.

De esta tanda de notas, la única respuesta favorable es la de San Luis, cuyo Ministro de Gobierno de San Luis, responde en principio que “por el momento y pese a los buenos deseos del Poder Ejecutivo no será posible otorgar el subsidio solicitado por encontrarse agotada la partida destinada a esos fines” (f. 3.968, tomo 21). La JNE agradece esta nota y reitera la importancia de la contribución unánime de todas las provincias para garantizar el carácter nacional que requiere la obra (f. 3.969, tomo 21). Finalmente, el 13 de septiembre de 1939, el mismo ministro envía el decreto por el cual se autoriza al gobierno a otorgar quinientos pesos moneda nacional (f. 3.977, tomo 21), contribución que es agradecida por la JNE “que deja vinculada a la Provincia de San Luis con la magna obra que se proyecta” (f. 3.981, tomo 21)⁴²⁵.

⁴²⁴ Todas las notas se encuentran en el ADFMNB. Por esta necesidad de ejemplaridad, la comunicación con esta provincia fue intensa. El 29 de agosto del mismo 1939 insisten con el presidente de la Cámara de Diputados de la provincia (f. 3.973, tomo 21), cuya respuesta viene de Pedro Piñeyro, Secretario de la Gobernación de Buenos, el 21 de septiembre de señalando que el pedido se trasladó a la Comisión de Negocios Constitucionales de la Cámara de Diputados (f. 3.982, tomo 21, ADFMNB). Por consiguiente, el destinatario de la nota que envían el 24 de octubre es justamente el presidente de esa comisión, “rogándole quiera activar el despacho” del proyecto impulsado por el ejecutivo (f. 3.993, tomo 21).

Apelando a su “tradición de patriotismo”, entre el 7 y el 12 de julio de 1939, le escriben al gobernador de Mendoza (f. 3.956, tomo 21), al de Córdoba (f. 3.957, tomo 21), al de Salta (f. 3.958, tomo 21), al de Jujuy (f. 3.959, tomo 21), al de Catamarca (f. 3.960, tomo 21), al de Tucumán (f. 3.961, tomo 21), al de San Luis (f. 3.962, tomo 21), al interventor de la provincia de San Juan (f. 3.963, tomo 21) y al de Santiago del Estero (f.3.965, tomo 21).

En las respuestas recibidas continúan las evasivas. El secretario del gobernador cordobés acusa recibo de la nota e informa que se pasa la solicitud al Ministro de Gobierno (f. 3.966, tomo 21). Una nota similar envía el secretario del gobernador de Buenos Aires, quien informa que envió la solicitud “con especial recomendación” al Ministro de Hacienda (f. 3.967, tomo 21). La respuesta del Ministro de Gobierno e Instrucción Pública de San Juan es un poco más extensa, indicando que “esta Intervención lamenta que tanto por la difícil situación financiera de la provincia, como por no tener partida presupuestal para imputar el gasto porque tampoco existe legislatura que pudiera autorizarlo, no le sea posible contribuir para tan justiciero y patriótico propósito de consagración histórica” (f. 3.970, tomo 21).

⁴²⁵ Una vez aprobadas las contribuciones, comenzaba el otro suplicio de la JNE que era el de la obtención de esas sumas. En el caso de San Luis, encontramos el primer reclamo el 14 de noviembre de 1939 (f. 3.998, tomo 21).

Ante la falta de respuestas favorables, entre fines de agosto y diciembre de 1939 insisten con pedidos de contribuciones a gobernadores, presidentes de las cámaras legislativas, diputados, senadores y funcionarios provinciales⁴²⁶.

Además del que mantuvieron con Buenos Aires, otro de los intercambios significativos es el que mantienen con Córdoba. Da la sensación que los miembros de la JNE podían comprender que provincias chicas o pobres no tengan recursos o demoren en responder, pero con Córdoba y Buenos Aires no tenían la misma paciencia. El 1° de septiembre de 1939 José Adolfo Luque, presidente de la Cámara de Diputados de Córdoba, responde la nota que la JNE había enviado al presidente de la Cámara de Diputados indicando que envió un proyecto de ley “cuyo objetivo es la contribución de la provincia para la erección de tan demorado y justiciero monumento” con veinte mil pesos. El 8 de septiembre, desde la JNE, agradecen a Luque la iniciativa. Sin embargo, el 15 de septiembre de 1939, el Ministro de Gobierno indica que la Legislatura se encuentra en receso, por lo que no se podrá avanzar con la iniciativa (ff. 3.975, 3.976 y 3.983, tomo 21, ADFMNB). Esta excusa, genera una nueva respuesta de la JNE en una nota del 22 de septiembre de 1939 en la que se indica que “esta Junta ha venido solicitando el apoyo oficial de esa Provincia desde el 5 de agosto de 1936, habiendo renovado gestiones en fechas 14 de mayo de 1937, 4 de mayo y 10 de octubre de 1938, 21 de abril del presente año”. Una vez más, los argumentos son en relación a las contribuciones de la provincia de Santa Fe, la Municipalidad de Rosario y de provincias “pobres” como La Rioja, San Luis y Corrientes. De acuerdo a la JNE, por otra parte, la excusa del receso de la Honorable Legislatura no es suficiente, ya que la contribución podría establecerse por decreto (f. 3.984, tomo 21, ADFMNB). La cuestión parece calmarse a partir de una comunicación del ministro Luque a fines de septiembre en la que afirma que el proyecto se tratará en sesiones

⁴²⁶ Ante las escasas y evasivas respuestas que obtenían de los poderes ejecutivos, la JNE decide enviar notas dirigidas a los presidentes de la Cámara de Diputados de Córdoba (29 de agosto de 1939, f.3.972, tomo 21), de Mendoza (26 de septiembre de 1939, f. 3.985, tomo 21), de Tucumán (26 de septiembre de 1939, f. 3.986, tomo 21) y de Salta (26 de septiembre de 1939, f. 3.987, tomo 21). Pero también insisten con otros funcionarios. Le escriben al gobernador de Santiago del Estero pidiendo la aprobación de un subsidio (f. 220, Libro Copiador 1 y f. 3.971, Tomo 21); el 05 de octubre al Presidente de la Cámara de Senadores de Mendoza solicitando la inclusión de la partida del subsidio en el presupuesto del año 1940, repitiendo la nota al gobernador Rodolfo Corominas Segura y al presidente de la Cámara de Diputados (ff. 232, 233 y 234, Libro Copiador 1 y f. 3.979, tomo 21); al gobernador de Tucumán el 20 de septiembre (f. 3.980, tomo 21); al gobernador de Corrientes el 24 de octubre (f. 3.992, tomo 21) y al vice gobernador de Corrientes el 9 de noviembre, quien también era el presidente de la comisión provincial del monumento a la bandera, para solicitarle “la liquidación del subsidio acordado” por tres mil al que hicimos referencia más arriba (f. 306, Libro Copiador 1); el 01 de diciembre al Dr. Luis Patrón Costas, gobernador de Salta, rogándole “la inclusión presupuesto 1940 subsidio erección Monumento Nacional a la Bandera que flameó gloriosamente en victorias obtenidas en esa provincia”, y repiten el mismo pedido al Presidente de la Cámara de Diputados y al de la Cámara de Senadores, pero sin la exhortación final (ff. 374, 375 y 376, Libro Copiador 1).

extraordinarias durante octubre o noviembre (ff. 3.991 y 3.991.1, tomo 21). Sin embargo, el 16 de noviembre de 1939 la JNE debe insistir con el Dr. José Adolfo Luque, recordándole la “inclusión de subsidio del monumento a la bandera en sesiones próximas” (f. 325, Libro Copiador 1).

Con Entre Ríos también intentan hacer una diferencia, probablemente por tratarse de una provincia limítrofe, que también está ligada al primer izamiento de la bandera nacional. Ya en el informe de junio de 1939 habían hecho mención de la fallida sanción de la ley de erogación de cinco mil pesos moneda nacional, sobre la que volverán para que finalmente se apruebe⁴²⁷. Por este motivo, cuando asuma el nuevo gobernador, Enrique Mihura, aprovechan para retomar las gestiones por la suma mencionada (12 de julio de 1939, f. 3.964, tomo 21). El 16 de septiembre vuelven a escribir al gobernador felicitándolo por ponerse al frente de la comisión pro-monumento a la bandera de su provincia y, por supuesto, insisten sobre la cuestión de los cinco mil pesos (f. 3.978, tomo 21). Una vez más, el 28 de octubre, vuelven a escribir a Enrique Milhuru, gobernador de Entre Ríos (f. 276, Libro Copiador 1). Finalmente, por una nota del Ministro de Gobierno y Obras Públicas del 25 de septiembre de 1939 sabemos que el gobernador de Entre Ríos se había comprometido a enviar un proyecto de ley para que se apruebe el aporte de la provincia en el presupuesto para el próximo año. La misma es respondida por la JNE tanto al ministro como al propio gobernador el 13 y 5 de octubre respectivamente.. El desenlace feliz se puede leer en la misiva del 6 de noviembre de 1939, en la que la Subsecretaría del Ministerio de Gobierno y Obras Públicas informa que se aprobó la erogación de los famosos cinco mil pesos (ff. 3.990, 3.989, 3.988, 3.996, tomo 21).

De la insistencia durante la segunda mitad de 1939, para inicios de 1940 la JNE había conseguido el compromiso de contribución de varias provincias. Como anticipamos, al aporte de cien mil pesos moneda nacional que prometió Santa Fe, a los cincuenta mil de la Municipalidad e Rosario, se sumaban los cincuenta mil prometidos por Buenos Aires, los cien pesos de La Rioja, los quinientos pesos de San Luis, los cinco mil de Entre Ríos y los tres mil de Corrientes (octubre de 1939, f. 4.002, tomo 21). Con Córdoba, por su parte, había quedado pendiente el proyecto de ley que autorizaba la erogación de veinte

⁴²⁷ Así, En una nota del Ministerio de Gobierno y de Obras Públicas de Entre Ríos del 16 de mayo de 1939 se explica en relación al subsidio de 5000 pesos que “la mencionada ley determinaba que los fondos se tomarían de rentas generales, las que han sido insumidas íntegramente por el presupuesto de la administración, en el cual no se han incluido la partida correspondiente. En consecuencia, por imperio del artículo 81, inciso 8 de la Constitución, ha quedado derogada”. El ministro indica también que la nueva ley no podrá ser sancionada, ya que el 30 de junio termina el mandato del gobernador actual. (f. 3.948, tomo 21, ADFMNB)

mil pesos. Como fuimos indicando para cada caso, más allá de las aprobaciones, con sus decretos o leyes correspondientes, costó muchísimo la llegada del dinero. La recaudación a partir de 1940 la retomaremos en el capítulo seis más allá de algunas apreciaciones que siguen a continuación.

Una cuestión que complicó la recaudación de contribuciones de las provincias fue el cambio de autoridades. Las intervenciones federales, una práctica habitual en aquellos años, afectó las gestiones con las provincias de San Juan y Santiago del Estero (f. 4.004, tomo 21). En estos casos, los miembros de la JNE avanzaban en el diálogo con autoridades que eran reemplazadas, lo que generaba un recomenzar permanente con notas larguísimas en las que explicaban lo que se había acordado hasta ese momento.

También en relación a la coyuntura, tomamos como ejemplo del tono de las cientos (quizás miles) de cartas enviadas por la JNE hasta el cierre de la suscripción, una enviada el 31 de octubre de 1939 al Presidente de la Comisión de Catamarca Dr. Julio César Rodríguez agradeciendo la contribución de esa provincia y estimulando la aprobación de un subsidio del gobierno.

La provincia de Catamarca, con esta contribución, confirma nuevamente que los sentimientos de amor a la patria están hondamente arraigados en las poblaciones del interior (...) [sin embargo] el carácter nacional del monumento exige que en él estén representados no sólo los habitantes, mediante el aporte personal, sino también los gobiernos (Libro Copiador nº 1, f. 288, ADFMNB).

En última instancia, las contribuciones en dinero eran el equivalente al valor patriótico de la comunidad o gobierno que lo enviaba. Por ejemplo, el 24 de marzo de 1939 desde la JNE agradecían al presidente de la comisión pro-monumento de La Pampa por “el celo patriótico de los pobladores del territorio, evidenciada en el dinero recaudado” (Libro copiador Nº1, ADFMNB, f. 98). También el 14 de abril del mismo año agradecían al por breve tiempo intendente de Rosario, Ortíz Grognet los cincuenta pesos que constituían un “patriótico gesto” (Libro copiador Nº1, ADFMNB, f. 127).

De esta lectura se puede comprobar lo que decíamos en el apartado anterior respecto a la idea extendida durante estos años de que los sentimientos de amor a la patria se encuentran en el interior y, además, observamos que necesariamente el monumento debe ser nacional mediante la contribución no sólo de los habitantes de todas las provincias y territorios nacionales, sino también de sus gobiernos.

Para acompañar y reforzar el pedido de colaboración de las provincias y de la ciudadanía en general, se realizó publicidad en medios de comunicación. Por una nota que le envía

Fermín Lejarza al Director de Correos y Telégrafos el 8 de julio de 1937, sabemos que la JNE había obtenido un visto bueno de dos programas de radio Radio del Litoral (LT1) y Radio Sociedad Rural de Cerealistas (LT3) para que emitan leyendas “de propaganda de la patriótica obra”⁴²⁸.

Nuevos actores en la definición de las imágenes del pasado y la construcción de monumentos.

Como anticipamos, la acción principal de la JNE, que consistía en recaudar fondos, se amplió en 1939 mediante un decreto del PEN por el que se asignaron nuevas funciones a la Comisión, entre las que se destacaban “sacar a concurso el plano y presupuesto para su construcción” y “contratar la construcción del monumento”. En el segundo artículo del decreto, se especificaba que el concurso debía dirimirse mediante una sub-comisión evaluadora integrada por los miembros de la JNE: presidente, Dr. Miguel Culaciati; vicepresidente, Dr. Emilio J. Pareto; tesorero, Leopoldo Uranga; pro-tesorero, Federico Covernton; secretario Dr. Juan Colombo Berra y pro-secretario, Emilio Solari. Por otra parte, el decreto estipulaba que debía nombrarse un representante de la Dirección General de Arquitectura (dependencia del Ministerio de Obras Públicas), uno de la Comisión Nacional de Bellas Artes, uno de la Comisión de Cultura, uno del Museo Histórico, uno de la Academia Nacional de la Historia y uno del Ministerio del Interior⁴²⁹. El 31 de mayo del mismo año se completaba la composición de la sub-comisión evaluadora mediante un decreto del Presidente Ortiz que estipulaba la incorporación del Intendente Municipal de turno y el reemplazo del representante del Museo Histórico por uno de la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos⁴³⁰.

La incorporación de un representante de la CNMM&LH se debía a que la reciente institución se había dirigido al Poder Ejecutivo Nacional pidiendo participar de todos los jurados “para dictaminar sobre erección de monumentos a próceres o sucesos de nuestra historia”. En la Memoria correspondiente al año 1939 de dicho organismo, el presidente Ricardo Levene justificaba esta decisión en los siguientes términos:

Esta representación se impone por la naturaleza y funciones de la Comisión Nacional, que como su nombre lo indica, es también Comisión de Monumentos Históricos, siendo de todo punto de vista conveniente tal intervención para el

⁴²⁸ Lo que le solicitaban al jefe de Distrito de Correos y telégrafos es que esas lecturas no sean cobradas como publicidad (f. 3.872, tomo 21, ADFMNB), para la cual reciben una respuesta favorable el día 15 de julio (f. 3.873, tomo 21 ADFMNB).

⁴²⁹ Decreto Ley n°25.828 del 14 de marzo de 1939. Copia en ADFMNB, Tomo 7, f. 1657.

⁴³⁰ Decreto n°32.398. ADFMNB, Tomo 7, f. 1658.

desenvolvimiento de un plan armónico y *justicia histórica*, en la erección de monumentos que simbolizan la lección permanente de virtudes y patriotismo para enseñanza del pueblo⁴³¹.

De este modo, se pretendía imponer la presencia de la recientemente formada Comisión de Monumentos en todos los concursos para la erección de obras de arte público conmemorativas, ya que desde el Estado se pretendía “armonizar y brindar justicia histórica”, es decir, imponer una visión uniforme del pasado de la nación.

Más allá de esta determinación, y de la presencia de representantes de la Academia Nacional de la Historia y de la CNMM&LH en la subcomisión evaluadora del Concurso de Anteproyectos para la erección de un monumento a la bandera en la ciudad de Rosario, al momento de convocar a artistas y arquitectos se adjuntaron las mismas “opiniones sobre la ideología” del monumento que se había elaborado para el concurso de 1927, hecho que demuestra que ni en aquel momento ni en este, la discusión central fue por el retrato del acontecimiento, sino por quién o quiénes se encargarían de hacerlo. Al mismo tiempo, el contexto de la década de 1930 descrito en el apartado anterior, que incluye la revisión del pasado, no afectaba la ideología del monumento acordada en 1927.



Revista *Atlántida*, nº 8-9, 1940, p. 27.

Una vez designados los representantes de las instituciones encargadas de la evaluación del concurso, la sub-comisión evaluadora quedó conformada de la siguiente manera.

⁴³¹ LEVENE, Ricardo, “Labor realizada por la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos. Memoria correspondiente al año 1939”, en: Boletín de la CNMM&LH, año II, nº2, Buenos Aires, 1940, p. 13. Las cursivas son nuestras.

De izquierda derecha, fila superior: Arquitecto Jorge Taviernier (Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación); Pro-Tesorero: Federico Covernton (JNE); Tesorero: Leopoldo Uranga (JNE); Pro-Secretario: Emilio Solari (JNE); Vicepresidente: Emilio Pareto (JNE); y Arquitecto Don Alfredo Williams (Comisión Nacional de Bellas Artes). De izquierda a derecha, fila inferior: Ingeniero Luis Laporte (Ministerio del Interior); Coronel Bartolomé Ernesto Gallo (Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos)⁴³²; Dr. Ricardo Levene (Academia Nacional de la Historia); Presidente: Miguel Culaciati (Ministro del Interior, presidente de la JNE); Secretario: Juan José Colombo Berra (JNE); y Dr. Horacio F. Rodríguez (Comisión de Cultura).

Resulta interesante observar la composición no sólo de la Comisión Nacional y su JNE, sino principalmente de la sub-comisión evaluadora, ya que ella será la encargada de definir el proyecto ganador y, por consiguiente, el futuro monumento. En el marco de los años '30 no serán los artistas ni intelectuales los determinantes en la definición del arte público, sino una conjunción de ellos con gobernantes, arquitectos e historiadores. En este apartado nos ocuparemos en especial de tres exponentes de los principales actores del período: gobernantes/administradores, arquitectos/ingenieros e historiadores, personificados en Miguel Ángel Culaciati, Jorge Tavernier y Ricardo Levene respectivamente.

Al momento de conformarse la CNMNB, Culaciati ocupaba el cargo de intendente Municipal de Rosario designado por el Ejecutivo Nacional a partir de la intervención de la provincia a la que ya hemos hecho referencia⁴³³. La gestión, que se inició en septiembre de 1935 y culminó en enero de 1938, quedará en la memoria de los rosarinos como una época de auge en la obra pública, ya que durante su mandato finalmente se concretaron algunos espacios fundamentales para la ciudad como el Museo Municipal de Bellas Artes, la Maternidad Martín y la Bajada Puccio. Estos logros tuvieron que ver con el apoyo, político y financiero, del gobernador Iriondo y del gobierno nacional. Desde el gobierno provincial, se recibían fondos para el pago de jornales y sueldos atrasados de 1935 y fondos para el cumplimiento de la ley de parques y paseos. Desde el gobierno nacional, la intendencia de Culaciati recibió fondos para la construcción de las arterias de acceso a

⁴³² En reemplazo del Dr. Cullen, quien figura en las Bases impresas que se entregaron a los interesados en participar en el concurso y para 1940 se había alejado de la CNMM&LH.

⁴³³ Anteriormente, Culaciati había ocupado brevemente la intendencia entre julio y agosto de 1915 (Alonso y Culaciati, 2013).

la ciudad, calles Ayacucho, Ovidio Lagos y Avenida Costanera (Fernández y Armida, 2000).

Además de obras de embellecimiento y saneamiento para el centro de la ciudad, el Intendente se ocupó de la puesta a punto de los barrios, estableciendo una comunicación fluida con las vecinales. Entre estas innovaciones, propuso la creación del cargo Inspector de barrios y la Federación de Sociedades vecinales de Rosario. Para garantizar la agilidad de esta comunicación entre el Ejecutivo Municipal y los vecinos, Culaciati creó las audiencias sistemáticas, reuniones semanales con las vecinales que servían para evaluar las demandas, y una oficina pública encargada exclusivamente de articular las acciones entre la Municipalidad y las vecinales (Fernández y Armida; 2000). Este diálogo constante con las organizaciones vecinales hace comprensible la formación de una cantidad importante de secciones de la comisión del monumento en los barrios con el objetivo de recaudar fondos para la obra y contagiar a los vecinos el entusiasmo por la construcción de la obra.

Su presidencia en la CNMNB se extiende desde 1936 hasta 1941, etapa en la que fue Intendente Municipal y luego Ministro del Interior. Él mismo recuerda el momento en que se encargó de presentar el pedido de los vecinos rosarinos al presidente de la República:

Llevaba yo una lista de conspicuos ciudadanos, todos vecinos de esa ciudad (...) el Presidente, General Justo, con toda decisión y entusiasmo patriótico autorizó inmediatamente la creación de la Junta Nacional a la Bandera, haciéndome el alto honor de ponerla bajo mi presidencia⁴³⁴.

Como vimos en el apartado anterior, fue Culaciati la cara visible de la JNE en Capital Federal. Su cercanía al gobierno nacional le permitió conseguir la aprobación de la ley para la erogación de un millón de pesos moneda nacional y la aprobación del decreto que permitió el llamado a concurso.

En lo referente a la incorporación de Tavernier a la sub-comisión evaluadora, su actuación sobresaliente puede explicarse, en parte, por lo que mencionábamos sobre la arquitectura como disciplina en crecimiento durante estos años y también por la complejidad que iba

⁴³⁴ *El presidente Castillo, su política internacional y el golpe militar del 4 de junio de 1943*, Buenos Aires, 1968, p. 8, citado en: Alonso y Culaciati; 2003: 59. De acuerdo a lo que relata Juan Álvarez, Culaciati se encarga de las expropiaciones para enmarcar el monumento en junio de 1937, proyectando derribar tres manzanas, entre las calles 25 de diciembre y San Martín, arrasando inclusive con la Iglesia y la casa municipal a fin de formar una gran "gran explanada que, unida a la plaza de Mayo, forme apropiado marco a dicho monumento" (Álvarez, 1998: 514).

adquiriendo el Estado en el reclutamiento de sus funcionarios. Jorge Tavernier era un ingeniero y arquitecto egresado en la Universidad Nacional de Córdoba que había comenzado su trayectoria en la función pública en Santa Fe en 1922 en la Dirección General de Arquitectura. Además, fue el primer presidente de la sección Rosario de la Sociedad Central de Arquitectos en 1932 y profesor en la escuela industrial de la UNL (Parera, 2012).

Pensando en su vínculo con la CNMNB, si bien su participación se torna más activa a partir de la concreción del concurso, se comprueba una fluida comunicación entre la misma y la Sociedad Central de Arquitectos desde los primeros momentos. Por otra parte, indagando la correspondencia que circulaba entre los miembros de la CNMNB y la sub-comisión evaluadora, el intercambio entre Colombo Berra y Tavernier fue constante y fluido. De hecho, una vez definidos los lemas que iban a ser considerados para la evaluación, Tavernier conformó un comité técnico junto con el arquitecto Williams y el Ing. Laporte⁴³⁵, este último también miembro de la CNMNB. Resulta destacable que la única comisión especial que se formó fue la de arquitectos e ingenieros, mientras que historiadores y artistas limitaron su participación a la sub-comisión evaluadora que avaló lo expresado por los mencionados profesionales. En este sentido, como hemos remarcado un par de veces más arriba, tanto la arquitectura como el urbanismo se habían transformado en las disciplinas que decidían mediante sus corporaciones sobre las obras de arte público. En el mismo sentido, y por eso también destacamos su actuación, Tavernier fue designado como el primer asesor técnico que tuvo la obra hasta que en 1946, por un problema de salud, tuvo que abandonar su puesto.

Para garantizarse legitimidad en materia histórica, los miembros de la JNE recurrieron a las dos instituciones más significativas, las cuales, auspiciadas por el Estado, procuraban definir las imágenes del pasado no sólo en los monumentos, sino en la toponimia urbana, los guiones de los museos, las películas con temáticas históricas, etc. Nos referimos a las ya mencionadas Academia Nacional de la Historia y la CNMM&LH. Para esta época, a la cabeza de ambas instituciones se encontraba Ricardo Levene, y por supuesto fue el historiador designado por la ANH para formar parte de la sub-comisión evaluadora.

⁴³⁵ Es destacable que el Ingeniero Williams no estaba en representación de ninguna entidad técnica, sino por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Por otra parte, como mencionamos en el apartado anterior, el Ingeniero Laporte perteneció a la Comisión formada en 1915 con la intención de acceder a las obras de Lola Mora depositadas en la Aduana de Rosario y fue vocal de la que había formado Ramón Araya en 1923 (*Documentos...*; 1928: 63 y 64).

Ricardo Levene nació en 1885 en Buenos Aires, ciudad en la que también falleció en 1959, cursó sus estudios de bachillerato en el Colegio Nacional Central y su carrera universitaria en la Universidad de Buenos Aires, ya que obtuvo su doctorado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Escudero, 2010: 52). Fue docente de todos los niveles: primario, secundario y universitario. En lo que respecta a la enseñanza superior, se desempeñó como profesor de Sociología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1911-1948) y en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata (1922-1938). Eduardo Escudero (2010) destaca que no obtuvo cargos políticos, pero no se puede afirmar que su actuación fue apolítica, “ya que sus intervenciones profesionales durante los años ’30, los de la llamada restauración conservadora revelan una íntima cercanía con el poder político de la década infame”⁴³⁶. Para la dirección de la *Historia de la nación argentina*, publicada entre 1936 a 1950, contó con fondos públicos provenientes del estado nacional. Analizando discursos expresados por Levene en diferentes ocasiones, Escudero advierte una exaltación e idealización de la conciencia colectiva, que se adquiere solamente a través del ejercicio de la memoria del colectivo social, para lo que resultan fundamentales los símbolos plásticos o materiales que evocan costumbres y sucesos históricos (Escudero, 2010). Para estos años Ricardo Levene había logrado una visibilidad y un acercamiento con el Estado nada despreciable. Carlos Alberto Suárez y Jorge Saab (2012) sostienen que Levene favoreció la convergencia entre los historiadores y el Estado durante los años treinta no por sus cualidades como profesional⁴³⁷, sino debido a estar altamente dotado para la tarea institucional. Particularmente, Levene fue un prolífico acumulador de honores y cargos, si tener una evidente adscripción partidaria, por lo cual se transformó en un interlocutor privilegiado para el Estado, organismo que en esta década apeló a la historia como un recurso de legitimación (Suárez y Saab, 2012). En el mismo sentido, la presencia de Ricardo Levene en la Sub Comisión Evaluadora otorgaba legitimidad en materia histórica a la obra que se estaba proyectando. De todos modos, observando el asunto desde el lugar que el propio Levene ocupaba en el campo historiográfico de entonces, su inclusión como parte de los evaluadores del concurso, puede ser vista

⁴³⁶ Martha Rodríguez explica que Levene participó asesorando al Poder Ejecutivo en cuestiones referidas a cultura y educación. Su amistad con el presidente Justo y su coincidencia le permitieron llevar a la práctica y dirigir una serie de actividades (Escudero, 2010: 52-55)

⁴³⁷ De todos modos los autores destacan que Levene “manejaba” el oficio y tenía una “notable capacidad de trabajo”, características que se vieron reflejadas en sus múltiples publicaciones (Suárez y Saab, 2012: 21).

también como una más de las múltiples tareas que asumía el Presidente de la Academia Nacional de la Historia. Por lo que hemos podido indagar en la correspondencia que emitía la JNE del monumento a la bandera, Ricardo Levene no asistió a casi ninguna de las reuniones propuestas, aunque la mayoría de ellas se llevaron a cabo en Buenos Aires. De todos modos, tanto para la Comisión del monumento a la bandera, como para el propio Levene, era importante su presencia casi simbólica en el concurso.

El concurso de 1939/1940

Teniendo en cuenta que recién en septiembre de 1939 se reconoce a la JNE la facultad de llamar a un concurso para la construcción del monumento, hay que considerar al momento del análisis que antes de esa fecha no se sabía el carácter que tendría el mismo y que incluso existieron gestiones para favorecer la contratación directa de la obra. Un caso destacado de este segundo aspecto es el de Rogelio Yrurtia, quien a lo largo de toda su trayectoria insistió en convertirse en el escultor encargado del monumento a la bandera. Como mencionamos en los capítulos tres y cuatro, Yrurtia se quejó por la contratación de Lola Mora y también participó del concurso de 1927/28. Luego de que este concurso se declarara desierto, el escultor mantiene una fluida correspondencia con personalidades influyentes de la ciudad con la intención de que “su” monumento llegara a construirse. En el mismo año que se forma la Comisión y se designa a la JNE, el escultor insiste en su pedido esta vez utilizando como intermediario al Secretario de Presidencia de la Nación quien escribe el 18 de junio de 1936 en nombre del primer mandatario al Sr. Culaciati solicitando “quiera atender con su habitual gentileza” a Yrurtia, “quien lo visitará en breve y le hablará sobre su proyecto de monumento a la independencia para ser levantado en esa ciudad” (f. 1642, tomo 7, ADFMNB). Con el mismo objetivo, se mantuvo en contacto con Fermín Lejarza, quien renuncia antes del llamado a concurso probablemente, y justamente, por la decisión de llamar a concurso y no contratar directamente al escultor. Como explicamos en los apartados anteriores, Fermín Lejarza fue fundamental en la etapa de recaudación de fondos y el pedido de subsidios a las provincias. Debemos mencionar que para el momento de formación de la comisión, Lejarza era ya una persona reconocida en el mundo político y cultural⁴³⁸. Tuvo una temprana relación con las discusiones sobre

⁴³⁸ Había nacido en Rosario en 1871 y se graduó como abogado en 1894 y, junto con su hermano Joaquín se pusieron al frente de un estudio de abogados en lo que conocemos como el “Pasaje Pam”. Además, fue parte del grupo fundador de la Liga del Sur en 1908. Fue Concejal y Presidente del Concejo Deliberante de Rosario por la “Liga del Sur”; candidato a diputado nacional y a gobernador de la provincia en representación del Partido Demócrata Progresista en las elecciones de 1920. Con el golpe de estado del 6 de septiembre de 1930, es puesto al frente de la Jefatura de Policía de Rosario y luego de la Intendencia

el monumento a la bandera cuando integró la comisión que se había formado en 1903 y que luego va a ceder su lugar a su par nacional formada en ocasión del centenario de mayo y que terminó contratando a Lola Mora. Además, fue parte de la Comisión Municipal de Bellas Artes, de la que llegó a ser presidente en la etapa que comienza en 1930 (Príncipe, 2012) y que lo puso en contacto con Hilarión Hernández Larguía⁴³⁹, quien participó del intercambio epistolar con Rogelio Yrurtia.

A través de las cartas que se conservan en la Casa Museo Rogelio Yrurtia⁴⁴⁰ podemos conocer las intenciones del escultor, quien se entera por una carta (12-5-1936) de Hilarión Hernández Larguía que se había formado una comisión. Algunos días después, el 2 de junio de 1936, Yrurtia le expresa a Lejarza sus deseos de realizar el monumento a la bandera y mostrarle su trabajo de “ocho años”. El artista se refiere aquí al proyecto que había elaborado para el primer concurso que se había declarado desierto en 1928. Inclusive, el 23 de junio del mismo 1936 le escribe al presidente Justo con el mismo objetivo de que se le encargue la obra. Durante los meses siguientes, Lejarza se va a ocupar de mantener informado a Yrurtia sobre las gestiones que estaba llevando adelante Culaciati en Buenos Aires⁴⁴¹.

Durante el año 1938 el intercambio es mucho menos fluido, el 16 de junio Lejarza le escribe a Yrurtia sobre las suscripciones escolares y la espera de los subsidios provinciales y el 31 de diciembre le envía sus “opiniones” sobre los miembros de la JNE. Al año siguiente comienza a participar activamente del intercambio Hilarión Hernández Larguía, quien envía varias cartas a Yrurtia en las que le comenta cuestiones sobre el monumento a la bandera, el llamado a concurso y el accionar de la JNE⁴⁴². A partir de lo que le

entre julio de 1931 y febrero de 1932. En 1934 es designado interventor de la UNL por Agustín P. Justo, cargo en el que permanece durante ocho meses.

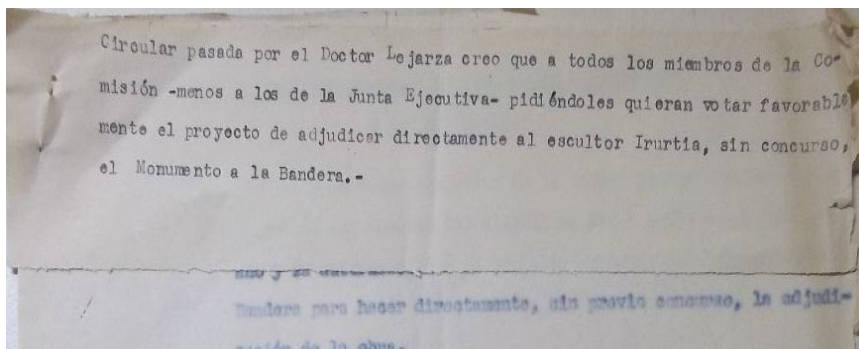
⁴³⁹ Conjuntamente con el ingeniero Juan Manuel Newton fue el encargado de la proyección del edificio que albergó al museo inaugurado en 1937. Desde este año hasta 1945, Hernández Larguía fue director de la institución.

⁴⁴⁰ Debido a que el museo estuvo en refacción durante mucho tiempo, sólo hemos podido acceder a un resumen de la correspondencia que hemos podido consultar en la base de datos <http://memorar.senip.gob.ar/>. En el año 2017 nos comunicamos con el museo, ya que nos habían ofrecido enviarnos los documentos, pero esto nunca sucedió. Si bien se tratan de descripciones de las cartas, las mismas sirven para conocer y reflexionar sobre la relación que mantenía Yrurtia con Lejarza y el enfrentamiento de éste último con Culaciati.

⁴⁴¹ El 26/08/1936 Yrurtia le escribe a Lejarza para consultarle sobre los miembros de la Comisión del monumento a la bandera. El 15/09/1936 Lejarza le escribe a Yrurtia y le informa sobre la audiencia Presidencial de los miembros de la comisión y el 22/09/1936 es Yrurtia el que escribe sobre la misma cuestión. El 11/10/1936 y el 11/12/1936 Yrurtia le escribe a Lejarza sobre los artículos que éste último habría escrito.

⁴⁴² EL 18/01/1938 le escribe sobre la charla del monumento a la bandera, el 22/01/1938 vuelve a escribirle para contarle del encuentro que tuvo con Fermín Lejarza Carta de Hernández Larguía a Yrurtia y el 31/01/1938 vuelve a hacerlo para expresarle su acuerdo de aplazar hasta fin de marzo la campaña pro monumento. No sabemos a qué se refiere con esto, pero, por lo que sigue, suponemos que se trata de la

comenta Hernández Larguía, Yrurtia se entera que una parte de la comisión no quiere avanzar hasta tener el dinero a disposición, mientras que otra quiere llamar a concurso. A partir de esta información, podemos entender que el 23 de junio de 1938, el escultor le escriba a Martín Noel, vicepresidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, para explicarle lo urgente que resulta otorgar un millón de pesos para el monumento a la bandera. Para este mes se retoma el intercambio fluido con Lejarza, quien lo va poniendo al tanto de los avances en la obtención de recursos y de las gestiones para que él se haga cargo de la obra⁴⁴³. Yrurtia sugiere en una carta que Culaciati entorpece el accionar de la comisión, pero el 8 de agosto de 1938 en una carta de Hilarión Hernández Larguía éste sostiene que no cree que Culaciati sea el responsable del “bodrio del Congreso”. En algún punto terminan exculmando a Culaciati, ya que el 11 de septiembre 1938 Yrurtia le escribe a Lejarza para agradecerle la carta que le había enviado el presidente de la comisión. Con el correr de 1938, Yrurtia intenta que el presidente Ortiz interceda a su favor, pero Lejarza termina renunciando a la comisión en septiembre de 1938⁴⁴⁴. En relación a estas cuestiones, Federico Covernton, miembro de la JNE desde 1936, conservaba en su archivo personal una serie de notas enviadas por Lejarza insistiendo en la contratación de Yrurtia y su renuncia con la siguiente aclaración:



Donación Covernton, ADFMNB

oposición al llamado a concurso. El 07/05/1938, Hernández Larguía vuelve a escribirle a Yrurtia para comunicarle que en la comisión existen dos bandos enfrentados, uno no quiere iniciar nada sin tener el dinero y el otro, quiere llamar a concurso.

⁴⁴³ El 23/06/1938 Lejarza le escribe a Yrurtia para informarle sobre la moción para encargarle la obra. El 25/06/1938 intercambian algunas notas sobre el subsidio de los dos millones de pesos. En este punto comienzan a buscarse “culpables” en la lentitud para asignar el dinero. El 4/07/1938 Lejarza le escribe a Yrurtia sobre la entrevista con el Presidente y la lentitud de la comisión para resolver el asunto. En la respuesta de Yrurtia del 08/08/1938 comentan sobre Culaciati y su acción entorpecedora en la comisión.

⁴⁴⁴ El 08/09/1938 Lejarza le escribe a Yrurtia y le cuenta que el Presidente Ortiz va a visitar su taller y su obra y el 10/11/1938 Yrurtia le comenta a Lejarza que el presidente lo “prefiere” para el monumento. El 18/10/1938 y el 05/11/1938 Yrurtia le escribe a Lejarza para que revea su renuncia. Luego de su renuncia, Lejarza insiste con una moción para que la obra sea encargada a Yrurtia por la preferencia del presidente, pero, como sabemos, no lo consigue. Por otra parte, el intercambio con Hilarión Hernández Larguía nos permite arriesgar que la intención era presentarse con Yrurtia, hecho que no sucede.

Sin embargo, más allá de este intento de Yrurtia acompañado por Lejarza, para esta época, los concursos se habían transformado en la herramienta para designar obras de arte público, principalmente cuando incluían a arquitectos⁴⁴⁵. Lo que había que determinar, entonces, es qué tipo de concurso se llevaría a cabo: ¿internacional o nacional?, ¿se realizarían invitaciones especiales?, ¿sería para arquitectos y artistas? En este sentido, para 1938 el propio Culaciati le escribe desde Buenos Aires a Fermín Lejarza informando que en una semana enviará los requisitos para los artistas “nacionales y extranjeros” que quieran participar del concurso⁴⁴⁶. Sin embargo, una de las diferencias principales entre el concurso de 1927 y 1939 fue que se abrió sólo para artistas y arquitectos argentinos o que acreditaran la nacionalidad.

Podemos destacar también que en el mismo 1938 los representantes de la sección Rosario de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) se comunicaron con Culaciati recomendando el llamado a concurso y que la obra sea asignada a artistas argentinos. Esta nota muestra un interés corporativo particular, como vimos en el capítulo anterior, de los arquitectos argentinos, como los calificados para encargarse del concurso, el cual era considerado la herramienta más idónea para la contratación de este tipo de obras, y para que sea un argentino el seleccionado⁴⁴⁷. Los arquitectos David Berjman (Secretario) y Francisco Casarrubia (Presidente) recomendaron a la JNE el llamado a concurso de anteproyectos, ya que este mecanismo suponía “indudables ventajas” demostradas en la “experiencia obtenida en la realización de la mayor parte de los más importantes edificios públicos y privados del país”. Berjman y Casarrubia también destacaban que los concursos representan un estímulo a “la competencia entre profesionales” por lo cual el resultado es una “obra [que] reúna las mejores condiciones desde el punto de vista técnico – estético y funcional”. En relación a esos objetivos, la SCA le presentaba a la JNE un modelo de reglamento de concurso que responde a los criterios establecidos en los

⁴⁴⁵ Sobre esto nos ocupamos en el capítulo anterior al momento de analizar el concurso internacional llamado por el Ingeniero Araya. Sin embargo, merece la pena mencionar aquí que desde mediados de la década de 1920 se multiplicaron los concursos en todas las ciudades del país, aunque se destaque Capital Federal, y que a partir de 1929 la SCA estableció un modelo de bases con una rigurosidad sin precedentes. En Rosario se llamó concurso para la ampliación de la Sede Social del Jockey Club (1925), la Bolsa de Comercio (1926), el Mercado Norte (1927), el Museo Municipal de Bellas Artes (1928), el plan regulador de Rosario (1929), el Mercado Municipal de Abasto (1935). Guido mismo fue un asiduo participante de los concursos llamados en Rosario, mientras que Bustillo participó solo de tres, ya su cercanía al poder político, como veremos luego, le permitió conseguir contratos de manera directa. Para más información sobre concursos, ver: Schere, 2008.

⁴⁴⁶ 28 de agosto de 1938, Tomo 7, ADFMNB, f. 1651.

⁴⁴⁷ Como mencionamos en la nota al pie 445, desde hacía una década la SCA tenía un modelo de bases para los concursos.

Congresos Panamericanos de Arquitectos⁴⁴⁸. En respuesta, la JNE aclaraba a Casarrubia que todavía la Comisión no había decidido las “las resoluciones definitivas acerca del proyecto que habrá de ser aceptado y de la designación de su realizador”, pero que las sugerencias serían tenidas en cuenta⁴⁴⁹.

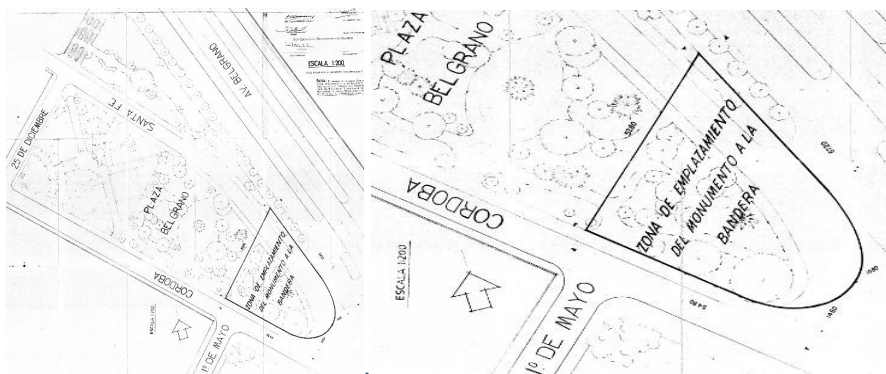
Para el llamado a concurso del monumento a la bandera entonces, la encargada de redactar las bases fue la sub comisión evaluadora. Esta agrupación, como dijimos más arriba, estuvo conformada por profesionales rosarinos y porteños. Sin embargo, más allá de esta presencia mixta, casi todas las reuniones se realizaron en el local de Comisión Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. En 1939, se reunieron en una primera instancia el 9 de septiembre, y luego el 19 de noviembre con la intención de definir el Reglamento y las Bases para el Concurso del Monumento a la Bandera⁴⁵⁰. En la primera reunión de 1940, el 14 de abril, se definió el 30 de junio como fecha límite para la presentación de anteproyectos y se estableció que a noventa días del cierre debía estar definido el fallo del jurado. En las dos siguientes, el 21 de julio – la única que se celebró en la Aduana de Rosario –y la del 11 de agosto del mismo 1940, se definieron los proyectos que serían evaluados. Finalmente, el presidente de la Comisión Nacional y de la JNE, convoca una nueva reunión a celebrarse en 1940, esta vez para el 1º de septiembre en Rosario con el fin de que se presente “el estudio de las maquetas y anteproyectos que no fueron eliminados en la sesión celebrada por la subcomisión, en la Capital Federal el día 11 de agosto; fallo definitivo” (Libro copiador n°2, f. 355, ADFMNB).

A los interesados en participar del concurso se les entregó una carpeta que contenía, además de las Bases del Concurso, el reglamento de la sub-comisión evaluadora, las *Opiniones sobre la ideología del Monumento a la Bandera*, el plano de relevamiento y el plano de altimetría de la Plaza Gral. Belgrano, cuatro fotografías aéreas de la Plaza Belgrano y sus alrededores, y copia de los decretos del PEN n°25828 (14 de marzo de 1939) y n°32398 (31 de mayo de 1939).

⁴⁴⁸ Nota de la SCA a la JNE, 5 de septiembre de 1938, f. 1653, Tomo 7, ADFMNB.

⁴⁴⁹ Nota de la JNE a la SCA, 8 de septiembre de 1938, Libro copiador N°1, f. 64, ADFMNB. Si bien esto se consigna en el libro copiador, en la copia de una nota firmada por Fermín Lejarza le agradecen el envío, pero no explican nada (12 de septiembre de 1938, f. 3.914, tomo 21, ADFMNB).

⁴⁵⁰ Siguiendo una nota que aparece en *La Capital* el 20 de diciembre de 1939 De Marco destacaba que Rosario terminó el año con el convencimiento de que el monumento finalmente se construiría (De Marco; 2009).



Plano y detalle de plano de emplazamiento escala 1:200. ADFMNB.

Mientras que las *Opiniones...* eran una guía para la elaboración de la Memoria Descriptiva, el Reglamento de la subcomisión cumplía el propósito de otorgarle al concurso toda la seriedad necesaria para una obra de esta magnitud⁴⁵¹.

Tanto las bases del concurso como el reglamento de la sub comisión evaluadora marcaban diferencias (posiblemente de manera intencional) respecto a lo sucedido en 1927. En primer término, en las bases se enfatizaba el carácter nacional de la obra, expresado en su autor y los materiales a utilizarse. Este énfasis en la nación y la necesidad de que se vuelva tangible en los materiales y comprobable en la identidad de sus autores se deba seguramente al cambio de coyuntura. La década de 1930 ordenó el modo en que el ser nacional debía fortalecerse: mediante calles, monumentos y libros de historia⁴⁵².

En segundo término, desde el momento que adquirirían las bases, los concursantes estaban en conocimiento de la conformación de la sub comisión evaluadora. Por otra parte, incorporar un reglamento de esa sub comisión evitaba los conflictos que se presentaron en el caso del concurso de 1927, dando validez a las reuniones al quedar establecidos el número de miembros necesarios para sesionar⁴⁵³.

⁴⁵¹ El reglamento era breve, organizado en tres capítulos, de los cuales el primero trataba de las funciones del presidente, del secretario, el tesorero, el vicepresidente, el pro secretario y el pro tesorero; el segundo de los requisitos para sesionar y el tercero de la adjudicación de premios (Original en ADFMNB).

⁴⁵² Durante el año 1936 el Círculo Nacional de Bellas Artes envía una nota la Comisión Nacional de Bellas Artes en defensa de artistas nacionales. Esta comisión elabora un expediente apoyando esta moción y agrega que la obra debía otorgarse a un grupo compuesto por artistas y arquitectos. Este expediente luego es elevado al Ministerio de Instrucción Pública de la Nación. La JNE es notificada de esta sugerencia en dos etapas, primero en octubre de 1936, cuando recibe del Ministerio de Instrucción Pública la nota inicial del Círculo de Nacional de Bellas Artes (ADFMNB, Tomo 20, f. 4.246 y 4.247) y, segundo, en diciembre del mismo año cuando recibe el expediente mencionado (ADFMNB, Tomo 20, f. 4.248). No sabemos qué relevancia tuvo este expediente, pero evidentemente hubo una coincidencia de criterios, ya que Alfredo Williams fue uno de los miembros de la sub-comisión evaluadora representando, justamente, a la Comisión Nacional de Bellas Artes.

⁴⁵³ En el artículo 3° del capítulo II se especificaban al detalle los requisitos necesarios para sesionar, diferenciando las sesiones ordinarias de las extraordinarias. En el primer caso, sólo era necesaria la presencia de la mitad más uno de los miembros. Para tratar asuntos extraordinarios se requería “la presencia de miembros que representen la unanimidad de los señores vocales (...) en primera citación”. Si esto no se cumpliera, debía llamarse a una nueva reunión en el término de diez días, en la que debían estar presentes

Las bases del concurso⁴⁵⁴ constaban de 28 artículos, los cuales comienzan recapitulando el recorrido legal hasta la aprobación del concurso y sosteniendo que la obra está destinada a la “rememoración y perpetuación del lugar y sitio en que fue izada, por primera vez, la enseña patria” (artículo 1). Destacamos esta expresión ya que para 1942 se vuelve a discutir y reflexionar sobre el sitio del primer izamiento, esta vez interviniendo la recientemente aprobada CNM&LH encargando la investigación a Juan Álvarez, miembro de la ANH. En cierta forma las idas y vueltas en torno al sitio del primer izamiento muestran más una preocupación por la Institución que queda ligada a él que a la veracidad histórica del mismo. En el apartado que sigue nos ocuparemos de las reflexiones de Álvarez y del modo en que nuevamente las conclusiones a las que había llegado Grondona en 1872 serán las determinantes.

Los artículos del 3° al 12° se centran en los requisitos para aceptación de los anteproyectos. En este sentido, lo primero que se aclara, como un gran cambio respecto al concurso que se había llamado en 1927, es que

sólo podrán intervenir en este concurso ARQUITECTOS y ESCULTORES argentinos, o extranjeros radicados en el país, con carta de ciudadanía de una antigüedad no menor a diez años. El título de arquitecto será válido si ha sido otorgado o revalidado por alguna de las Universidades Nacionales (Art. 3°).

Por otra parte, además de enfatizar el carácter nacional de los autores, se hace lo propio con los materiales a utilizar, destacando que “en este Monumento se emplearán

“dos tercios de los señores miembros”. Finalmente, si tampoco se daba la segunda opción, se llamaba a una tercera reunión, también dentro de los diez días, “sesionándose entonces con el número de miembros que concurren”. [*Bases del concurso...*, ADFMNB]. En artículo que sigue se señalaba que los “asuntos extraordinarios” eran aquellos señalados en los segundos artículos de los decretos del PEN del 14 de marzo y del 31 de mayo de 1939. El primer decreto, N° 25.828, en su artículo 2° incorporaba “las condiciones para el concurso del plano y presupuesto del monumento, la aceptación de los proyectos, la distribución de los premios y adjudicación de la obra” [Copia del Decreto presidencial N° 25.828, 14/03/1939, f. 1657, Tomo 7, ADFMNB]. En el artículo 2° del decreto N° 32.398 del 31 de mayo de 1939, se indicaba que la sub comisión tendrá, además de las funciones indicadas en el decreto anterior, “la de adjudicar directamente la obra, en base del plano y el presupuesto que la misma determine, si los proyectos presentados al concurso no fueran aceptados” [Copia del Decreto presidencial N° 25.828, 14/03/1939, f. 1658, Tomo 7, ADFMNB]. Los “asuntos extraordinarios” eran casi todos de los que debía ocuparse la sub comisión, lo cual explica la insistencia de los llamados a sesionar por parte del presidente y del secretario ante las ausencias de los miembros de la sub comisión. En cierta forma, el reglamento condicionó mucho más el funcionamiento de los miembros de la JNE que integraron la sub comisión evaluadora que aquellos nombrados por las instituciones requeridas.

Además de los requisitos de quórum, los asuntos extraordinarios requerían una votación especial de los dos tercios de los presentes, mientras que las ordinarias se votaban por mayoría simple, mientras que el presidente tenía además el voto desempate.

⁴⁵⁴ *Bases del concurso de anteproyectos del monumento a erigir en la Plaza Belgrano de Rosario (Santa Fe) y Reglamento de la subcomisión que juzgará el concurso*, Comisión Nacional del Monumento a la Bandera designada por el Superior Gobierno de la Nación, Rosario, Talleres Gráficos Pomponio, s/f. [ADFMNB]

preferentemente materiales argentinos (...) con indicación de su lugar de procedencia” (Art. 7º), agregando que “la confección de todas las piezas y esculturas que integrarán el Monumento, deberá ejecutarse íntegramente en el país” (Art. 8º). De este modo, teniendo en cuenta el modo en que están redactadas y presentadas las bases, se garantizaría el carácter “eminente nacional de la obra” (Art. 3º) por la procedencia de sus autores y los materiales, sin tener en cuenta el estilo o la forma del monumento.

Otro elemento que hemos mencionado, pero que vale la pena resaltar una vez más, es que se exige la presencia de por lo menos un arquitecto y un escultor, pudiendo ampliarse el grupo con pintores, ceramistas u otros artistas. Para 1939 se encontraban más delimitadas las funciones de técnicos y artistas en la definición de las obras de arte público, por eso ambos deben estar presentes. Sin embargo, como veremos en el caso del lema ganador, pero también de los demás proyectos presentados, las caras visibles de las propuestas serán los arquitectos. En última instancia, dado también la importancia que se le dio a los requisitos técnicos, los arquitectos quedaron al frente de la toma de decisiones, las cuales debieron ser acatadas por los escultores.

Si bien se establecían obligaciones respecto a los materiales, respecto al “estilo” del monumento no existían restricciones. De acuerdo a lo que se plantea en el artículo 6º, “la interpretación ideológica y la técnica, quedan librados a la inspiración artística de los proyectistas”, sin embargo se enfatiza que “los personajes y emblemas se ajusten a la verdad histórica”⁴⁵⁵.

El artículo 9º establecía que el costo de construcción de la obra debía ser un millón cien mil pesos, en el que se incluía también los honorarios de los autores. Como vimos en el apartado anterior y también en el capítulo que sigue, la inestabilidad económica (interna y externa) y los años que demandó la construcción, generaron que este artículo quedara en el olvido, generándose ajustes constantes a la cifra destinada al monumento. El artículo que sigue, aclaraba que cada autor o autores podían presentar más de un proyecto, mientras que el artículo 11º indicaba el contenido que debía tener la carpeta presentada⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ En base a lo que se expresa en este artículo, los arquitectos e investigadores Carlos Gustavo Giménez y Adriana Van Deurs, conjuntamente con el historiador del arte y el urbanismo Ángel Navarro, califican al concurso de antiguo o fuera de época, ligado a la arquitectura académica de otra época. De acuerdo al análisis de estos investigadores, los términos “estilo” e “inspiración artística” remiten a parámetros que no se corresponden con los debates internacionales de entonces. Agregan también que la “referencia a *personajes y emblemas* se asocia a representaciones figurativas, algo que los proyectos modernos no incluían en su intención de crear un lenguaje expresivo abstracto” (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 33).

⁴⁵⁶ Numerados desde la A hasta la J se detallaban los planos, maquetas y muestras a entregar. En relación a los planos y las maquetas o maquette, estaban definidas las escalas requeridas – la relación entre la medida lineal representada en el dibujo de un determinado objeto y la medida lineal de este mismo objeto en la

y el 12º los requisitos de presentación, entre los que se destacaba el anonimato. En el artículo 13º se señalaba como plazo el 30 de junio de 1940 a las 16 horas. Por su parte, en el artículo 14º se señalaba que si no cumplieran con alguno de los requisitos especificados, los proyectos quedarían eliminados del concurso.

En el artículo 15º se nombraba a cada uno de los miembros de la Sub-Comisión Evaluadora, detallando su procedencia institucional. Finalmente, los trece artículos restantes se ocupaban de aclaraciones sobre el modo de premiación, evaluación, plazos y remuneración⁴⁵⁷.

Si bien, de acuerdo a los “recibidos”, se entregaron veintinueve carpetas, al concurso se presentaron doce anteproyectos, de los cuales fueron admitidos a evaluación sólo siete.

realidad, medidas en las mismas unidades – y los materiales a utilizar. De este modo, en el punto A se expresaba que era requerido un plano “de conjunto, de ubicación, acceso y jardinería a la escala 1:200” (Art. 11º, a). La escala de reducción 1:200 es una de las más comunes en materia de topografía y en la presentación de anteproyectos, y se traduce en que 1 cm en el plano o dibujo equivale a 2 metros (200 cm). En el punto B se especificaba que el plano del monumento debía tener una escala de 1:50, en el C se aclaraba que el plano de las fundaciones debía ser de 1:50, mientras que en el D se explicaba que era necesario presentar un plano de cada planta del monumento a la escala 1:50. Además, se requerían dos planos de las secciones principales a escala nuevamente 1:50. La escala de reducción 1:50 era la que más se repetía porque es la más usada para edificación. Todos los planos debían estar dibujados en tinta china y sin sombreado. Si los proyectistas lo creían necesario, podían agregar los planos de perspectiva y detalles en colores que quisieran.

Respecto a la maquette, se exigía en el punto F que fuera de yeso o algún material similar, y que represente “el conjunto de la plaza, del Monumento, jardinería y accesos, a la escala 1:200” (Art. 11º, h). Se debía entregar también un “detalle en yeso a la escala 1:2, de un motivo interesante” y otra maquette en yeso “del conjunto del Monumento, a la escala 1:25” (Art. 11º, g y h). Finalmente, los últimos dos puntos se ocupaban del presupuesto – que debía ser entregado en dos copias con detalle de cada gasto de las estructuras principales indicando sus cantidades métricas, sus precios unitarios, sus parciales y costo total – y de la memoria descriptiva – escrita a máquina, sintética, conteniendo el criterio de composición y los materiales para cada estructura (Art. 11º, i, j).

⁴⁵⁷ El artículo 16º indicaba que la subcomisión se expediría sobre los proyectos a los noventa días de finalizado el concurso; el 17º aclaraba que en una primera deliberación se establecería cuáles proyectos quedarían por fuera de la evaluación final por estar dentro de algunas de las situaciones que se plateaban en el artículo 14º o por “falta de méritos”, pudiendo inclusive declarar desierto el concurso y contratar directamente la obra; el 18º especificaba que se abrirían las memorias descriptivas de aquellos que pasaron la primera etapa de evaluación; el 19º con el orden de mérito establecido, se abrirán los sobres con los nombres de los autores y se corroborará que cumplan con los requisitos establecidos para ellos; el 20º aclaraba que la votación del lema ganador sería secreta; el 21º describía la adjudicación de premios, que serán: uno de doce mil, dos de ocho mil, además del premio de veinte mil pesos que recibe la adjudicación de la obra y tres menciones de tres mil pesos; el 22º indicaba que se realizaría la exposición de los anteproyectos presentados; el 23º establecía que si por algún motivo los autores del proyecto ganador no podían realizar la obra, se les pagaría veinte mil pesos y el proyecto quedaría como propiedad de la Comisión, “la que podrá hacerlo ejecutar en la forma y por las personas que estime conveniente o a opción de la subcomisión hacer ejecutar el segundo proyecto premiado y así sucesivamente”; el 24º explicaba que los autores del proyecto ganador contaban con tres meses para presentar los planos definitivos; el 25º indicaba que si la subcomisión indicaba alguna modificación al proyecto ganador, los autores deberán realizarlas e inclusive presentar una segunda maquette si esta es requerida; el 26º señalaba que el contrato se firmará dentro de los treinta días de adjudicada la obra, la cual deberá ser entregada veinticuatro meses después; los artículos 27º y 28º insistían sobre las facultades de la Comisión para hacerse cargo de la obra si no se cumplían con estas bases y si por alguna razón, inclusive de enfermedad, la obra quedaba paralizada por más de tres meses.

Los doce proyectos estaban compuestos por una memoria descriptiva, además de los planos a evaluar de acuerdo a lo que exigían los artículos cinco y once de las bases. La presentación de la memoria descriptiva era libre, por lo cual algunos autores editaron una especie de folleto o pequeño libro que adornaban del modo que consideraban más impactante. El contenido de cada carpeta estaba indicado en una especie de índice o ficha que se completaba al momento de la presentación del proyecto firmada por un arquitecto “revisor” de acuerdo a lo que exigía el artículo 11º de las bases.

Como mencionamos más arriba, existió una comisión técnica que se formó en septiembre de 1940 y que estuvo integrada por los mencionados Arquitectos Tavernier y Alfredo Williams y el Ing. Luis B. Laporte, que fue fundamental para definir cuáles anteproyectos debían pasar a evaluación. Si bien se otorgaron cuatro premios y tres menciones, todos los autores recibieron un premio en dinero porque se reconoció el esfuerzo realizado.

El 22 de septiembre de 1940 se otorgó el primer premio al proyecto *Invicta* presentado por los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido y los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti. De acuerdo al fallo del jurado, el primer premio, que correspondía a la adjudicación de la obra, fue votado por ocho miembros del jurado, mientras que los cuatro restantes votaron para que el concurso se declare desierto. El segundo premio, que correspondía a 12.000 pesos moneda nacional, fue otorgado al lema *Santuario de la Patria* por nueve votos a favor, mientras que dos miembros votaron al lema *Altar de la patria* – que obtuvo el tercer premio de 8.000 pesos moneda nacional por unanimidad – y hubo un voto en blanco. El cuarto premio de 5.000 pesos moneda nacional fue otorgado al lema *Agora Dorea* por diez votos a favor, mientras que dos votos fueron dirigidos al lema *Altar y Museo*. Fueron entregadas tres menciones de 3.000 pesos moneda nacional a los lemas *Altar y Museo*, *Proa y Delta* y se decidió entregar un premio 2000 pesos a los cinco proyectos restantes⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Fallo del Jurado, Revista Atlántida, nº 8-9, 1940, p. 26

Primer premio: INVICTA

ARQUITECTOS: Bustillo, Alejandro y Guido, Ángel.

ESCULTORES: Bigatti, Alfredo y Fioravanti, José.

La obra en su conjunto simboliza la nave de la Patria surcando las aguas del Mar de la Eternidad en procura de un destino glorioso. A través de los diferentes conjuntos escultóricos se representan valores económicos, espirituales, históricos, geográficos y telúricos de nuestra nación.



Segundo Premio: SANTUARIO DE LA PATRIA

ARQUITECTO: Gutiérrez y Urquijo, Antón

ESCULTOR: Sforza, César

Fue creado como un santuario para rendir culto a la Patria de tres formas representadas por el sentimiento de elevación hacia Dios (plano vertical-torre aguja), la comunidad o masa cívica y militar (plano horizontal-patio cívico) y el de recogimiento espiritual expresado en profundidad por una cripta museo que guarde las banderas histórica. La torre-aguja también está pensada como un faro “para futuras rutas aéreas”, el patio cívico es presentado como lugar de reunión. Acompañando el conjunto, se colocarán fuentes ornamentales. El monumento acompaña el diseño urbanístico de la Plaza Belgrano, ya que los frentes corren paralelos a las calles principales. El concepto arquitectónico responde a un concepto “contemporáneo, pero no de vanguardia aventurada”, llegando a considerarse “una obra clásica”. Respecto a la estatuaría, lo que rige es la simpleza. Los autores de este proyecto, si bien respetan el anonimato, decidieron terminar la memoria descriptiva con una breve referencia de sus trayectorias.

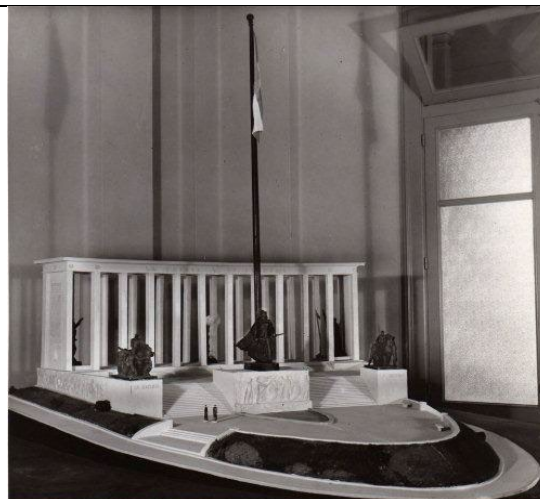


Tercer Premio: ALTAR DE LA PATRIA

ARQUITECTOS: Álvarez, Mario Roberto y Ruiz, Macedonio Oscar.

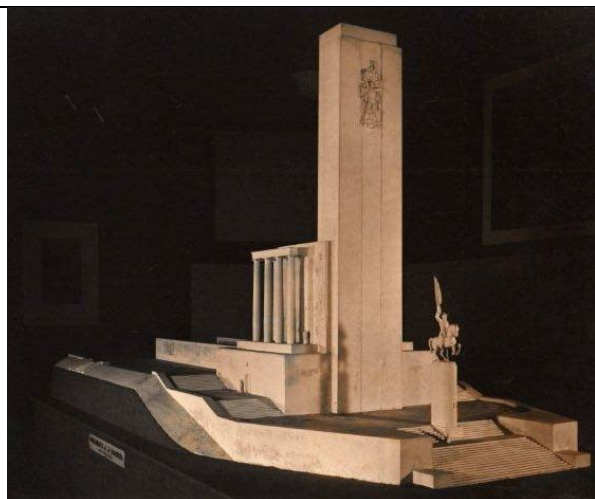
ESCULTOR: Vergottini, Julio César.

El monumento fue concebido como un altar monumental o hemiciclo sirviendo de marco al gran mástil, ya que la bandera es el elemento principal del Homenaje: “La Bandera Argentina es una forma poética, un monumento en su homenaje debe trasuntar su graciosa ligereza”. La figura principal es la Patria, en cuyo basamento se ubica el relieve del primer izamiento de la bandera, a su izquierda la Libertad acompañada de los valores cívico y militar y a su derecha la Gloria alcanzada por el trabajo y la cultura. En el pórtico, detrás de las columnas que forman el hemiciclo, el fuego sagrado, con el genio y la raza a ambos lados. Se estima que el “pueblo” puede ocupar la gran explanada posterior al momento de actos y homenajes. En relación al urbanismo, el monumento se incorpora armónicamente al conjunto.



Cuarto Premio: AGORA DOREA

ARQUITECTOS: De Lorenzi, Ermete; Otaola, Vicente y Rocca, Anibal.
ESCULTORES: Leguizamón Pondal, Gonzalo y De la Cárcova, Carlos.
Se trata de un templo, cuyos elementos, de inspiración clásica, concurren a enaltecer al contenido espiritual de la Bandera entendida como compendio de la nacionalidad. El santuario es una sala abierta rectangular, cuyo acceso es mediante tres puertas “desde un pórtico de 12 columnas que la rodean por tres lados”. En el frente Este, que mira hacia el río y es el que no tiene columnas, “se eleva con energía ascensional, un gran pilono⁴⁵⁹ cuya cara anterior estiliza, en sus tres franjas, el paño bicolor de la bandera”. Este frente termina hacia el extremo superior con una imagen de Apolo - otra referencia clásica - en bajorrelieve “armado de arco y lanza y sobre el fondo de un sol naciente”, que representa el vigor de la argentinidad. El interior del santuario “es un recinto que en su frente presenta un gran nicho, dispuesto dentro del núcleo del pilono”, en cuyo plano inferior se ubicaría “la bandera de Belgrano o reliquias históricas dignas de ocupar ese lugar”. Despegada del santuario, y en el frente mirando al río, se encuentra la figura de Belgrano. Detrás de la escultura, en los dos muros laterales, se ubicarán dos bajorrelieves que narran la historia de la bandera y las virtudes naturales y económicas de Argentina. Desde la perspectiva urbanística, el monumento está pensado como un gran “centro de actos cívicos”, por lo que hacia el oeste, termina con un hemiciclo con un mástil, que permite la reunión de personas. Para los autores se trata de un monumento más histórico que alegórico.



Primera Menció: ALTAR Y MUSEO

ARQUITECTO: Navratil, Carlos
ESCULTOR: Lauersdorf, Osvaldo Alberto Carlos
COLABORACIÓN TÉCNICA: Van Wyc, J. C.
El monumento busca expresar el homenaje de toda la nación a una bandera, considerada como “símbolo nuestra grande y gloriosa patria”. El monumento tiene partes claramente definidas: la base, el pedestal, la figura de la patria, la columna, el museo y la cripta, estas dos últimas ubicadas dentro de la primera. Con el frente hacia el este, la base, con dos mástiles a los costados, permite el acceso al museo y la cripta. La base también sirve para representar la defensa del río Paraná con las baterías construidas durante la estadía de Belgrano y, al mismo tiempo, narrar la historia de la nación. Sobre el basamento, emergen las figuras de las provincias y las gobernaciones, “cada una del escenario que le es propio, escenario formado por su paisaje, sus actividades, su vida misma, esculpidos en bajo relieves”. En el interior del basamento se ubica el museo de banderas, que también funcionaría como anfiteatro. El recurso arquitectónico para representar la bandera es la torre o columna con tres franjas y la imagen escultórica predominante es la Patria abanderada sosteniendo el escudo. Coronan la torre tres elementos en relieve que representan la justicia, la libertad y la paz.



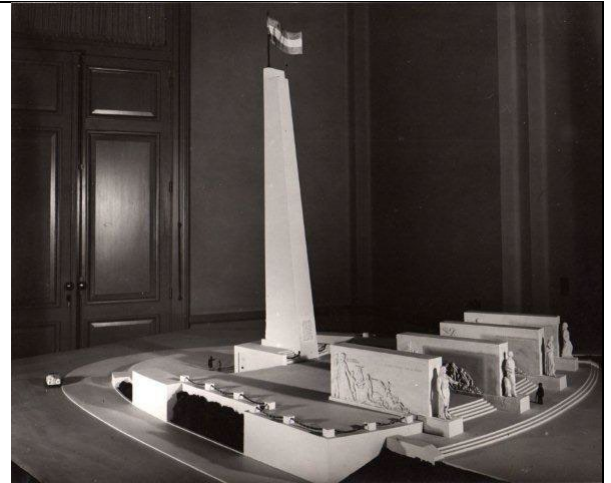
⁴⁵⁹ Palabra que proviene del griego y significa pórtico de forma trapezoidal.

Segunda Mención: PROA

ARQUITECTOS: Gilardón, Roberto Benito; Igartúa, Daniel; Repossini, Mauricio y Siperman, Alberto.

ESCUPTOR: Tasso, Bartolomé.

El monumento consta de tres elementos principales en niveles diferentes. La torre-mástil, de 32 metros de altura, es el elemento dominante de la composición y es el lugar otorgado a la bandera. El espacio libre de la plataforma está pensado como lugar de “tribuna cívica o reunión de abanderados en los días de ceremonia”. En el frente de la torre (suponemos que mirando al río), un relieve representa a la Argentina, mientras que en el frente posterior se puede leer una oración dedicada a la bandera. En el segundo nivel se encuentra la plataforma de los ideales compuesta por cuatro bloques esculturados, de 4,5 metros de altura por 10 metros de longitud, que representan la Libertad, la Paz, el Trabajo y la Justicia. En sus frentes cortos figuran un relieve y una estatua representativa de cada ideal, mientras que en los otros frentes se desarrollan escenas de la historia argentina. En el tercer nivel se encuentra la cripta, ubicada en la plataforma inferior, a la que se ingresa por las puertas laterales de la base de la torre llamadas batería Libertad y batería Independencia. En ella, en un lugar destacado, se colocará la bandera acompañada por la oración de Joaquín V. González. La forma del monumento, con un “carácter aéreo, extendido, espaciado y transparente” por el sitio en que será emplazado, priorizando “desde cualquier punto de vista, la gran bandera al tope de la torre-mástil”. Las plataformas hacen que el visitante observe todos los motivos del monumento. Finalmente, los grandes espacios verdes y el diseño de la jardinería prevé numerosas reuniones cívicas.



Tercera Mención: DELTA

ARQUITECTO: Squirru, Francisco

ESCUPTOR: Finochiaro, Juan Francisco

Es de líneas arquitectónicas sobrias y se pretende que las formas sean acordes al terreno a que está destinado. La plataforma fue proyectada “para evitar que el monumento en sí resultara como metido en un bajo, pues visto desde la ciudad hubiera producido ese efecto”. Las diferentes plataformas frente a la escalera monumental que conduce al relieve del primer izamiento de la bandera, permitirán la presencia de unos ocho mil espectadores en diferentes actividades. Desde esta plataforma principal se puede acceder a la base del monumento donde se ubican los relieves que relatan los hechos históricos vinculados a la bandera. La figura principal, en el frente que mira hacia el río, representa a la Nación en marcha, dirigida por la alegoría de la Patria, elevando la antorcha del Progreso y bajo la protección de la Bandera Nacional. En el frente que mira hacia calle 25 de diciembre (actual Juan Manuel de Rosas), un altorrelieve destaca la figura del Gral. Belgrano enarbolando el Pabellón en el fuerte de las barrancas y bajo la advocación de la Virgen del Rosario, acompañada de dos victorias aladas. Completando la composición se levanta hasta gran altura un faro monumental. A la cripta se ingresa por dos puertas coronadas por dos grupos alegóricos que remiten a momentos de la historia nacional: la Colonia y la República.



AGORA

ARQUITECTOS: Hernández Larguía, Hilarión y Newton, Juan Manuel.

ESCULTOR: Fontana, Lucio Emilio.

Está pensado para ser observado tanto desde el río y desde la ciudad debido a su considerable altura. Sostenido por dos grandes masas que simbolizan a las baterías “Libertad” e “Independencia” y son la base del fuste que culmina en “la figura escultórica que glorifica al símbolo de nuestra nacionalidad”, una mujer con gorro frigio como símbolo de la República, que simboliza también la imagen ideal de la bandera. En los frentes de las masas que simbolizan las baterías, están representados simbólicamente los acontecimientos del 25 de mayo y el 9 de julio. En el frente que mira a la ciudad (Oeste), “irá esculpida en piedra la figura del creador de nuestra enseña nacional”. En el frente principal del monumento hacia la Avenida Belgrano (Este), un grupo escultórico formado por una figura humana y dos caballos, representa al hombre que nos conduce hacia el alto destino de una aspiración superior. En la parte inferior del centro del monumento se ha proyectado una cripta, “lugar destinado a guardar la bandera creada por el General Belgrano”. Las provincias también tendrán su lugar en la cripta, en el friso de la cúpula, donde se colocarán sus catorce escudos. En el altar, dos llamas votivas representarán al alma de la nación y todo el espacio también podría ser usado como museo de banderas. El espacio del frente Oeste está pensado para actos públicos, ya que las escaleras que bajan hacia allí funcionarían como tribunas. Alrededor de este “foro de la patria” se ubican catorce figuras que representan a las provincias.



CELESTE Y BLANCO

ARQUITECTOS: Hernández Larguía, Hilarión y Newton, Juan Manuel.

ESCULTOR: Fontana, Lucio Emilio.

Este monumento, debido a su altura, puede ser visto desde el río o desde cualquier punto de la ciudad. Tiene una “robusta” base de granito, que en el lado que mira a la ciudad (Oeste) forma una terraza a la que se accede por dos escaleras laterales y una central, que tiene por objeto servir de tribuna al “foro de la patria” cuando se realicen actos populares. Como en Agora, veinticuatro figuras simbolizan los atributos de las catorce provincias y las diez gobernaciones que componen el país. En los frentes Norte y Sur, a los pies de las escaleras, dos grupos escultóricos simbolizan el agua y la tierra. En el frente Este se encuentra la puerta -decorada con elementos del escudo nacional- de acceso a la cripta, iluminada a través de dos vitraux cuyo protagonista es Belgrano en las baterías Libertad e Independencia y el río Juramento. En los muros interiores de la cripta se podrán ver otros motivos históricos dando marco al museo de banderas. En el mástil se historizan los acontecimientos que han afianzado a la nación argentina (sin aclarar cuáles serían), mientras que a media altura se colocarán cuatro figuras masculinas que representan el pueblo, el jurisconsulto, el religioso y el militar, “arquetipos representativos de los útiles que la Libertad elige como herramientas gloriosas para perpetuar sus augustos designios: la lanza, el libro, la cruz y la espada”. En la punta del mástil se ubica el sol de mayo, mientras que en su base se ubica un grupo escultórico compuesto por dos caballos alados que escoltan a la figura de la República simbolizando a la Nación en acción de marcha.



INSIGNIA

ARQUITECTO: Gasparutti, Ángel.

ESCUPTOR: Braeckman, Roberto.

Por su altura y los efectos de luces durante la noche, el monumento puede ser visto tanto desde la ciudad como desde el río. Está pensado como un lugar de paseo y de reunión en actos populares o patrios. Teniendo en cuenta la geografía de la bajada donde debe ser emplazado, los autores solucionaron el problema de su visibilidad subiendo su base, “ya que por la forma en rampa en que dichos jardines han sido proyectados quedará siempre al ras del nivel más elevado del parque”. En el frente principal, mirando al río, se ubica un altar para honrar a la bandera. En un primer nivel, dos bajorrelieves simbolizan “la tierra de promisión (...) un trozo de pampa y su cielo, y sobre esa pampa, la familia aborígen indígena, un indio, y hombres de todas las razas (...) al otro lado, un ángel, la inteligencia, llevando de la mano, las artes, las letras, la industria y el comercio”. Un nivel más arriba, otros cuatro relieves relatan acontecimientos históricos que tienen que ver con la formación de la nación. Como custodiando esos relieves, se ubicarán cuatro figuras de próceres: Belgrano, San Martín, Moreno y Gorriti. Finalmente, la Patria, amparada por la Paz y la Justicia, están representadas por dos figuras femeninas sentadas en los frentes norte y sur.



EPOPEYA

ARQUITECTO: Suáres Araujo, Jorge.

ESCUPTOR: Pablo Tosto, Pablo.

El monumento es presentado como una representación de los actos históricos que prepararon “el momento solemne de la creación y jura de la bandera”. En el frente se representa la jura de la bandera (27 de febrero de 1812, confundiendo el primer izamiento con la jura) con la figura ecuestre de Belgrano y el pueblo y los soldados jurándola, mientras que en el frente posterior se narra la creación de la bandera. En los dos grupos laterales se representan los sucesos del 9 de julio y el 25 de mayo. En los tres relieves inferiores se simbolizan los “abanderados de todos los tiempos”. Cuatro fuentes con seis grifos cada una representarán el aporte de las provincias y las gobernaciones a la historia nacional. La puerta de bronce está decorada con el laurel, el roble, soles y gorros frigos. El interior es un altar, un museo dedicado a la bandera nacional con dos relieves, uno del escudo y otro de la bandera que anticipan la imagen sedente de la patria sosteniendo la bandera. Para decorar esta escultura, los autores proponen algunas figuras en oro. Aquí también estarán presente las provincias y sus gobernaciones, representadas por sus banderas y escudos. En un estuche de cristal estará la bandera izada por Belgrano. Sobre el emplazamiento, aclaran que no respeta exactamente lo estipulado en las bases, orientado hacia la avenida Belgrano, entre las calles 1° de mayo, 25 de diciembre, Córdoba y Santa Fe⁴⁶⁰.



⁴⁶⁰ En la ficha de recepción del proyecto se señala que no se respeta en los planos la zona de emplazamiento, ya que el monumento está por fuera del espacio establecido. En una declaración posterior, el escultor Pablo Tosto hacía aclaraciones sobre esta decisión: “Todos estos trabajos, cuya presentación al concurso se hizo infringiendo VOLUNTARIAMENTE el reglamento oficial, este exigía la concurrencia de un arquitecto y un escultor, y la aceptación del lugar elegido para el emplazamiento, como condiciones excluyentes. La presentación la realicé solo, como escultor, entiendo que soy además, proyectista de arquitectura escultórica. Se disponía para el asesoramiento técnico de los más destacados ingenieros y arquitectos, responsables de la parte constructiva. Además, se estaba en completo desacuerdo con el lugar de emplazamiento elegido, por lo que se proyectó otro más amplio y expectable (...). A pesar de lo enumerado,

ALTAR DE LA PATRIA II

ARQUITECTO: Adrián D. Locati.

ESCUPTOR: Juan Zuretti.

Consta de tres sectores bien diferenciados. El primero está conformado por la estatua ecuestre del General Belgrano. El segundo está compuesto por el grupo formado por el altar, la estatua de la Patria y el mástil que despliega la bandera nacional, llevándola a para dar misa que se constituye como una “patriótica ceremonia”. En este conjunto están representados distintos tipos de ser nacional: la madre que ofrenda a su hijo en sacrificio, al hombre que da su vida por la patria, al hombre que lucha para hacerse digno de la patria y al mozo “intrépido” que cae vencido y obtiene la “gloria”. El tercer sector es un templo coronado por un faro que representa la “luz de la civilización” que aporta Argentina a esta región del planeta. En el piso bajo está la cripta destinada a los próceres, en la que se pueden colocar bustos de los mismos (aunque no sabemos quiénes), mientras que en el piso alto se ubicará el museo de banderas. Alrededor del edificio del templo se ubican las representaciones de las catorce provincias y sobre la portada encontramos de nuevo haciendo jurara la bandera a sus soldados.



En líneas generales, los proyectos debían proponer un diseño del monumento “propriadamente dicho” (lo que actualmente corresponde a la torre y la cripta) que debía estar ubicado entre Córdoba, Santa Fe, la línea de la calle 1º de mayo y la Avenida Belgrano. Para completar el proyecto, debían también agregar una solución urbanística a lo que quedaba del espacio de la Plaza Belgrano, hasta calle 25 de diciembre (actual Brigadier Juan Manuel de Rosas)⁴⁶¹.

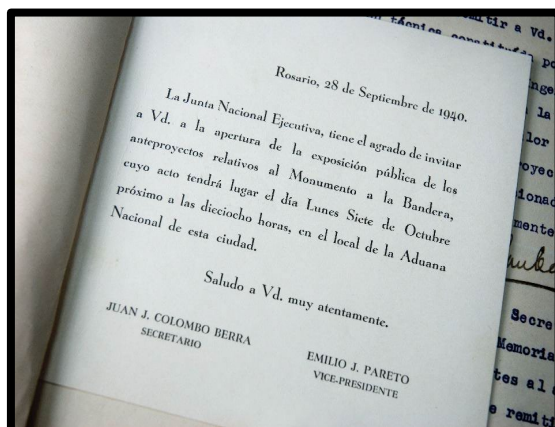
En la mayoría de las maquetas se incorporaban figuras de los visitantes recorriendo el espacio y mostrando las posibilidades de actos conmemorativos o populares. También en la mayoría de los casos se combinaba lo alegórico y lo histórico, destinando un espacio a la representación de las provincias.

Como se indicaba en el artículo 22º de las bases, los anteproyectos presentados fueron expuestos en la Aduana de Rosario a partir del 7 de octubre de 1940. A diferencia de lo que había sucedido en el concurso de 1927/1928, la exposición sucedió luego de definirse el ganador. En este caso significó una oportunidad para presentar a los autores del lema *Invicta* y que pudieran explicar y exponer sus ideas. La JNE invitó a esta muestra al presidente Ortíz, al vicepresidente Ramón Castillo, al Ministro de Marina Mario Fincatti, al Ministro de Relaciones Exteriores Julio Argentino Roca, al Ministro de Guerra Juan Tonazzi, al Ministro de Agricultura Daniel Videla, al Ministro de Hacienda Federico

mi participación al certamen fue aceptada no obstante ser declarado FUERA DE CONCURSO” (Tosto; 1966: 144).

⁴⁶¹ Las memorias descriptivas de los doce lemas se pueden revisar en el ADFMNB. En las descripciones del cuadro hemos preferido priorizar la explicación de los grupos escultóricos y no los detalles técnicos (dimensiones, materiales de construcción, detalles del presupuesto, etc.) ya que nos parece más propicio para el tipo de reflexión que estamos proponiendo.

Pinedo, al Ministro de Obras Públicas Salvador Oría y al Ministro de Justicia e Instrucción Pública Roberto Roth (ff. 287, 388 a 395, libro copiador n°2, ADFMNB).



Invitación a la inauguración de la exposición de maquetas en la Aduana de Rosario [ADFMNB]⁴⁶².



Exposición Aduana, 07 de octubre de 1940. [ADFMNB]

⁴⁶² Esta fotografía fue utilizada en la muestra “12 lemas para un símbolo” realizada en el Monumento Histórico Nacional a la Bandera en el marco de los festejos por los cincuenta años de la inauguración de la obra durante el año 2007. El original se encuentra en el Archivo del Museo Histórico Provincial “Julio Marc”.



Exposición 07 de octubre de 1940. Guido explica el lema *Invicta*. [ADFMNB]

En la *Ilustración 27* se pueden ver de izquierda a derecha algunos de los miembros de la sub comisión evaluadora: el sexto es Emilio Solari, el octavo es Colombo Berra y el noveno es Emilio Pareto. De derecha a izquierda encontramos a los autores del lema *Invicta*: Alfredo Bigatti, Alejandro Bustillo, Ángel Guido y José Fioravanti. Mientras que en la *Ilustración 28* están presentes: En el centro, Ángel Guido explica la maqueta, a su derecha, dos invitados a la exposición, luego Alejandro Bustillo, Alfredo Bigatti y Calixto Lassaga. A la izquierda de Guido, dos invitados a la exposición y José Fioravanti.

Si bien el artículo 26º de las bases de los concursos establecía que el contrato debía firmarse dentro de los treinta días de adjudicada la obra y que la misma debía estar terminada a los veinticuatro meses desde esa fecha, ninguna de las dos cuestiones fueron cumplidos. En primer lugar, las modificaciones indicadas por la subcomisión evaluadora fueron tantas que generaron demoras en la redacción del contrato, firmado sólo con Guido y los escultores en diciembre de 1942. En segundo lugar, la obra demandó alrededor de catorce años, siete veces más de lo estipulado en las bases, pero de esto nos ocuparemos en el capítulo que sigue.

3. Representaciones del pasado: imágenes del pasado para el monumento y discusiones sobre el sitio histórico.

Como decíamos al comienzo del capítulo, la década de 1930 fue propicia para las conmemoraciones y homenajes expresados en el cambio de nombre de calles, la

definición del calendario nacional y la proyección y construcción de monumentos. Además, la transformación de la Junta de Historia y Numismática Americana ANH en 1938 – el mismo año que se forma la ya varias veces mencionada CNMMYLH ⁴⁶³ – favorecieron dicho proceso y alentaron la elaboración de un relato de la historia nacional incentivado y auspiciado por el Estado.

En relación a estas cuestiones, Alejandro Cattaruzza señala que, en este ambiente de profunda reflexión en torno a la historia nacional, el Estado jugó un rol fundamental al pretender demostrar que el pasado podía tener alguna eficacia e influencia sobre la situación presente (Cattaruzza, 2001). En este sentido, las dos corporaciones de historiadores que mencionamos recién son demostrativas de esta situación. Mientras que a la ANH se le encomendó la difusión de la historia argentina, a la segunda se le asignó la función de indagar provincia por provincia qué sitios y edificios merecían ser considerados históricos, promoviendo leyes y decretos que los declararan tales. Siguiendo una vez más el argumento de Cattaruzza, podemos afirmar que

los relatos del pasado iban encontrando a través de estas acciones, su anclaje territorial, cubriendo todo el país y haciendo posible reconocer, a pesar de los cambios ocurridos, el paisaje en que las luchas del siglo XIX habían tenido lugar (Cattaruzza, 2001: 466).

En lo que refiere a la ANH, podemos decir que su creación se revistió de un carácter de profesionalización a la JHNA. Entre otras cuestiones, y por lo que mencionábamos respecto de Ricardo Levene en los apartados anteriores, nos interesa destacar aquí que el período en que estuvo al frente de ANH (1927 – 1959)⁴⁶⁴ fue fructífero en muchos proyectos. En esta extensa etapa la institución aumentó los cargos directos y la cantidad de miembros, tuvo presencia en el exterior mediante la ocupación de cargos diplomáticos⁴⁶⁵, desarrolló tareas de asesoramiento en la sociedad civil para definir nombres de escuelas, calles, estaciones de ferrocarril, además de tener injerencia en materia educativa definiendo contenidos de manuales. La JHNA y la ANH después, se preocuparon también por tener una presencia en las provincias. Las primeras fueron las

⁴⁶³ Actualmente lleva el nombre de Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos y depende del Ministerio de Cultura de la Nación.

⁴⁶⁴ Levene presidió la institución entre 1927-1931, 1934-1953 y 1955-1959 (Pagano, 2009).

⁴⁶⁵ El numerario Ramón Cárcano fue embajador en Brasil, el miembro correspondiente José Carlos Macedo Soares fue ministro de Relaciones Exteriores en 1935. Además, el numerario Roberto Levillier fue embajador argentino, mientras que Alfonso Reyes, miembro correspondiente, fue diplomático mexicano acreditado en Argentina. Pagano destaca que entre los miembros de la Junta/Academia hubieron ministros, secretarios de Estado “y aún presidentes” (Pagano, 2009: 162).

de Córdoba (1928) y la de Rosario (1929), complementándose con las “juntas adheridas”, instituciones autónomas dedicadas al estudio de la historia (Pagano, 2009: 162). La tarea principal de estas “sucursales” del interior fue escribir sus historias, recopilar documentos y trabajar en el homenaje de sus héroes y personajes destacados. Esta presencia de la ANH en todo el territorio nacional vía filiales servirá para definir el calendario de efemérides y vincular acontecimientos locales con la historia nacional.

En relación a la filial de Rosario, en el diario *La Capital* del 28 de agosto de 1929 se destaca que al frente de la misma estaría Juan Álvarez y que su secretario sería Nicolás Amuchástegui⁴⁶⁶. Otra de sus figuras destacadas fue Calixto Lassaga, quien en su discurso de incorporación, el 18 de mayo de 1930, se refirió al sitio histórico donde habría sido izada la bandera argentina en febrero de 1812, texto del que nos ocuparemos más adelante. Por otra parte, en 1935 se creó la Junta de Provincial de Estudios Históricos con sede en la ciudad de Santa Fe, cuyo director designado fue Manuel Cervera. También es para destacar que en 1940 la ANH decide incorporar a Ángel Guido (De Marco, 2009).

Respecto a la CNMMLH, de la que ya nos hemos ocupado brevemente en el apartado anterior, queremos recuperar aquí el decreto presidencial que le dio origen, en el cual se destacaba que, hasta el momento, los museos, monumentos y sitios históricos “se hallan sometidos a las más diversas jurisdicciones”, hecho que se solucionaría con la creación de la Comisión. En este sentido, se destacaba que “tal dispersión conspira contra la necesaria unidad que debe regir la administración, correlación, estudio y conservación de esos sitios y reliquias que constituyen el patrimonio moral de la nación”⁴⁶⁷.

En relación con lo propuesto, en el mismo decreto se estipulaba que la CNMMLH debería estar integrada por miembros con una vasta formación histórica, ya que entre las funciones que se le asignaban se destacaban la de elaborar “un formulario detallado de todos los museos y lugares históricos existentes en la Nación”, velar por la conservación de los edificios calificados como históricos y evacuar las consultas “que formulen autoridades nacionales o provinciales y fomentar por todos los medios a su alcance el culto a la historia patria”⁴⁶⁸. Con la intención también de dar una imagen nacional

⁴⁶⁶ Citado en: De Marco; 2009: 200-201.

⁴⁶⁷ Decreto del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) de creación de la CNMM&LH, 28 de abril de 1938, firmado por Ortíz y Jorge Eduardo Coll (Ministro de Justicia e Instrucción Pública), en: Boletín de la CNMM&LH, año I, n°1, Buenos Aires, 1939, pp. 5-9.

⁴⁶⁸ Boletín de la CNMM&LH, año I, n°1, Buenos Aires, 1939, pp. 5-9. La CNMM&LH luego de ser creada por el decreto de abril de 1938, se estipuló su funcionamiento por la ley nacional 12.665 de 1940. El año posterior a su creación, la Comisión propuso una primera lista de monumentos a declarar, acción que continuaría, en forma creciente, en los años siguientes. En una primera etapa, la declaración de monumentos

cohesionada, se recomendaba la formación de subcomisiones locales en las provincias y los territorios nacionales.

Reforzando esta idea de la función que debía cumplir la historia en pos del reforzamiento del sentimiento nacional, en una nota que presentó Ricardo Levene en el mismo 1938 acompañando el anteproyecto de ley elevado al PEN, sostenía que uno de los objetivos primordiales de la CNMM&LH debía ser

conservar, defender y acrecentar el patrimonio histórico y artístico de la Nación y de las Provincias. Los museos históricos contienen los valores superiores de la Patria, y los monumentos y lugares enriquecen la tradición de un pueblo y definen su personalidad moral (...) El principio superior que inspira estas prescripciones es el de la unidad de la conciencia histórica del país, en el pasado y en el presente.⁴⁶⁹

Levene recuperaba el rol pedagógico de los museos que había resaltado Rojas en el contexto del Centenario y proponía y destacaba la necesidad de una conciencia histórica. Entre los monumentos proyectados y construidos durante esta década, el más destacado, por la significación que adquirió, fue el obelisco de Buenos Aires. El motivo de la realización de la obra fue la conmemoración de los cuatrocientos años de la primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza en 1536. El obelisco, diseñado por el discípulo de Le Corbusier, Alberto Prebisch, fue inaugurado el 23 de mayo de 1936. La obra repite un diseño de otras ciudades, pero en este caso sus cuatro lados hacen referencia al acontecimiento que rememora. Este tipo de diseño es similar al que había propuesto Grondona para el monumento a la bandera en 1872⁴⁷⁰.

Los cuatro lados del obelisco refuerzan la relación entre la ciudad de Buenos Aires y la formación de la República. En el lado Este y Oeste se enfatiza el rol de capital de la República que tiene la ciudad, ya que en el primero se puede leer: *Buenos Aires a la República en el cuarto centenario de la fundación de la ciudad por Don Pedro de Mendoza el 11 de febrero de MDXXXVI*, y en el segundo: *Capital Federal. Ley dictada por el Gobierno Nacional, el XX de septiembre de MDCCCLXXX a iniciativa del*

nacionales se centró en ejemplos de la arquitectura colonial, especialmente aquellos localizados en las provincias de Córdoba y del noroeste argentino.

⁴⁶⁹ LEVENE, Ricardo, “Fundamentos de la ley sobre museos y monumentos históricos. Nota y proyecto de ley elevado al P.E en junio de 1938”, en: Levene (1942), pp. 117 y 118.

⁴⁷⁰ Al analizar el obelisco dentro del conjunto de la estatuaría conmemorativa presente en la ciudad de Buenos Aires, María del Carmen Magaz destaca que se trata de una forma simbólica asociada a los monolitos de piedra cubiertos de jeroglíficos del antiguo Egipto. Este diseño también puede relacionarse con las construcciones masónicas como el obelisco de Washington. Una tercera referencia puede ser “el madero de la justicia”, tronco que se colocaba en América al momento de fundar una ciudad (Magaz, 2007: 106 - 107).

presidente Avellaneda. Decreto del Presidente Julio A. Roca, VI de diciembre de MDCCCLXXX. El lado Norte destaca que en este sitio fue donde flameó por primera vez la bandera nacional en la ciudad el 12 de agosto de 1812. Finalmente, en el lado Sur se menciona que Buenos Aires tuvo una segunda fundación el 12 de agosto de 1580. Baldomero Fernández Moreno le dedicó un poema que también fue incorporado al lado Sur del obelisco.

En muchos sentidos, el obelisco de Buenos Aires es comparable al monumento a la bandera de Rosario. Si bien surge con la intención de rememorar la fecha de fundación de la ciudad, su significado actual excede en mucho el original. Al igual que el monumento a la bandera de Rosario, no es un recordatorio de un acontecimiento, sino un artefacto que condensa la identidad de una ciudad y sus habitantes⁴⁷¹.

Conjuntamente con los monumentos, los museos son el lugar privilegiado para darle estabilidad y unidad a los relatos sobre el pasado. Durante este período, en Rosario se inauguró el *Museo Histórico Provincial* el 8 de julio de 1939, con la presencia del gobernador Manuel María de Iriondo, sus ministros y gran cantidad de público. Su primero director y principal promotor fue Julio Marc (De Marco, 2009). Nos interesa mencionar aquí la inauguración de este museo, porque es demostrativo de la preocupación por el pasado en la ciudad. Como destaca Pablo Montini (2011) el museo surge a partir de las colecciones aportadas por Julio Marc y Ángel Guido, que no fomentaron el discurso nacionalista antiliberal del período, sino que sustentaron su iniciativa en “el espíritu del Centenario”. Para Montini, entonces, el grupo de intelectuales que, mediante la práctica del coleccionismo histórico y artístico, dio origen al museo, rescataron las ideas *Eurindia* y “sintieron la necesidad de definir lo nacional en un marco americano apelando a la exaltación del mestizaje hispano indígena” (Montini, 2011: 18). Desde mediados de la década de 1920, este grupo de intelectuales se preocupó por construir un pasado “para una ciudad sin pasado” que se reflejó en el intento de celebración del bicentenario de la fundación de Rosario de la que nos ocupamos en el capítulo anterior. Por esto, para Montini, el museo se ubica más en la tradición de la década anterior y no en la de 1930.

⁴⁷¹Respecto de los monumentos construidos, durante la misma década, se pueden destacar también en Buenos Aires dos homenajes a Sarmiento. El 11 de septiembre de 1933 fue inaugurada la Puerta Historiada para ingresar a una biblioteca de una escuela pública. Una vez más, en esta obra, la imagen de Sarmiento se encuentra asociada a los maestros y su rol en la sociedad. Finalmente el 9 de septiembre de 1938 se inauguró un altorrelieve de mármol de Carrara que originalmente estaba destinado al mausoleo de la Recoleta, que muestra a un Sarmiento sentado en actitud serena mientras un grupo de niños le ofrecen flores. Para María del Carmen Magaz, este relieve de Sarmiento vino a enmendar el error que había cometido Rodin, ya que se trata de “una representación naturalista del sanjuanino que no deja dudas de su identidad” (Magaz, 2007: 104).

Sin embargo, no se puede deslindar la inauguración de este museo con el clima de la década, que se refleja en la cita de Levene que consignamos más arriba. Más allá de las ideas de origen de las diferentes iniciativas, la década de 1930 fue la que permitió su ejecución.

El museo iba a contar además con una sala dedicada a la construcción (o consolidación) de Rosario como “cuna de la bandera”. La sala dedicada a Manuel Belgrano exaltaba la estadía del prócer en la villa y “sobredimensionaba” la creación de la bandera en 1812 con numerosas imágenes que “representaban la jura como la bendición” de la enseña patria. Inclusive, en esta sala comenzó a ensayarse la cronología del recuerdo del acontecimiento, colocando la litografía del monumento proyectado por Nicolás Grondona en 1872 en un lugar destacado (Montini, 2015: 138). Tanto para esta sala, como para la dedicada a la ciudad de Santa Fe, Julio Marc tuvo una tarea ardua en la búsqueda de objetos, ya que no se resultaban atractivos y, por lo tanto, no existía un mercado donde comprarlos. De manera personal se ocupó de pedir a las familias más antiguas de la ciudad objetos, retratos de “hombres percibidos como protagonistas de la conformación de la provincia y la ciudad” y dinero para realizar adquisiciones, sumando a sus esfuerzos el asesoramiento de Calixto Lassaga y Juan Álvarez y la difusión de la prensa rosarina (Montini, 2015: 141).⁴⁷² Además, también se pidió la colaboración de instituciones públicas, entre las cuales se destacan las donaciones del Concejo Deliberante de Rosario, donando, entre otros objetos, la pintura de gran formato de Pedro Blanqué *Creación de la bandera argentina en la barrancas del río Paraná en Rosario*.

Además de la bandera, el museo incorporaba al otro gran elemento de la identidad rosarina que lo hemos mencionado en capítulos anteriores: el río y, por consiguiente, el puerto. Siguiendo el análisis de Pablo Montini, orientado principalmente a las acciones llevadas a cabo por Julio Marc, la cercanía con la Sociedad Puerto Rosario S.A fue doblemente ventajosa por los recursos económicos de los que disponía y por los objetos que podía aportar. A partir de estas gestiones, Marc pudo tener en su museo la piedra fundamental del puerto colocada el 26 de octubre de 1902 en el acto de inauguración de las obras del que participó el presidente de la República Julio Argentino Roca⁴⁷³. A la

⁴⁷² Entre los hombres interpretados como fundamentales para la historia de la provincia y de Rosario se encontraba el gobernador Domingo Crespo, quien habría elevado a la villa a categoría de ciudad. Como en las ocasiones de pedidos de colaboración para obras, el diario publicaba los nombres de los aportantes, otorgando cierta notoriedad y prestigio (Montini, 2015)

⁴⁷³ “El hallazgo de la piedra de tres metros de profundidad, luego de realizarse 220 sondeos en el área aproximada donde se calculaba que se había realizado la ceremonia de 1902, tuvo un fuerte impacto en la prensa que no sólo destacó la iniciativa de Marc sino que siguió con atención los pormenores del caso,

piedra, que sería la estrella de la inauguración del museo, se sumaron otros objetos que rememoraban los inicios del puerto. Como en el escudo diseñado por Carrasco en 1862, Rosario era la creación de la Bandera, el río y el puerto.

Indudablemente, otra de las preocupaciones sobresalientes de este período fue la conformación del calendario litúrgico nacional. Entre varias efemérides que se definen en este período podemos mencionar el 17 de agosto, que se aprueba en 1933 para homenajear a San Martín, el 11 de mayo, que se define en 1934 como día del himno nacional, el 18 de mayo, instituido en 1935 como día de la escarapela y el 10 de noviembre (día del natalicio de José Hernández) que se elige en 1938 como día de la tradición. Particularmente nos interesa la definición del día de la bandera que se establece en 1938 quedando convertido en ley bajo el N° 12.361.

En Rosario las discusiones sobre el día de la bandera se remontan a 1933 cuando Calixto Lassaga escribe un texto al respecto y forma una primera comisión encargada de movilizar esa iniciativa. Como sabemos por lo que mencionamos en los capítulos anteriores, Lassaga una vez más expresa preocupaciones históricas que pretenden ubicar en un lugar destacado a la ciudad de Rosario y, en esta coyuntura, es un exponente de la presencia de la JHNA y, luego, de la ANH en todo el país. Desde esta institución, Lassaga⁴⁷⁴ expondrá diferentes hipótesis sobre el sitio histórico del primer izamiento de la bandera y la necesidad de establecer una nueva efeméride para celebrar al símbolo más importante de la nación. En una conferencia pronunciada el 18 de mayo de 1930⁴⁷⁵ Lassaga propone como idea central que los vecinos de la villa conservaron el recuerdo del primer izamiento de la bandera argentina y por eso pudo ser festejado por primera vez en 1862. El autor toma como referencia un conjunto de textos que constituyen el corpus básico de cualquiera que quiera tratar estas cuestiones, por lo que encontramos un recorrido similar al propuesto en esta tesis para los diferentes períodos en los que se discutió sobre el monumento a la bandera: *La Historia de Belgrano y la independencia*

además de rememorar la historia del puerto local. (...) En su extenso artículo, acompañado por un plano donde se encontró la piedra y fotografías de los personajes que apoyaron la realización de un puerto moderno en la ciudad, Montes y Bradley celebraba el plausible criterio de Marc de solicitarle en donación para que pueda ser colocada en los jardines del Museo Histórico Provincial. En este nuevo sitio de “remembranza y lección” se comprendería la historia del puerto, elemento del progreso rosarino” (Montini, 2015: 143).

⁴⁷⁴ Todos los textos de Lassaga están compilados en *el Libro de oro, en el 90 aniversario de su nacimiento*, Rosario, 1948.

⁴⁷⁵ Se trata del discurso que pronunció al ser incorporado a la filial de Rosario de la Junta de Historia y Numismática Americana titulado “La bandera argentina. Determinación del sitio en que se enarboló por primera vez”. Lassaga, en este proceso de profesionalización de la historia, respeta la cita de documentos y bibliografía, incorporando inclusive un anexo al final de artículo (Lassaga, 1948: p. 79 y ss).

argentina (Bartolomé Mitre), *Recuerdos de antaño* (Pastor Obligado), *Monumento Histórico Nacional a la bandera* (Nicolás Grondona) y *Documentos para la erección del monumento* (compilación dirigida por Ramón Araya publicado en 1928).

Para justificar su idea central, propone una secuencia de acontecimientos que se suceden desde 1862 que demuestran este “interés” de los vecinos por recordar el primer izamiento de la bandera. El 27 de febrero de ese año se lleva adelante el primer acto, cuya descripción recupera del texto de Pastor Obligado, en el cual estaba presente Salomé Maciel

hija de aquel Cosme Maciel que justamente medio siglo antes enarboló la bandera, esposa del Doctor Marcelino Freyre, que más tarde había de ser jefe político de la ciudad y presidente de la Comisión Municipal encargada de precisar el sitio de la batería Libertad (Lassaga, 1948: 79).

Esta referencia a Cosme Maciel es parte de la historia construida y celebrada del primer izamiento. Un vecino que ayudó a Belgrano en su estadía en Rosario, y no un soldado, fue el que tuvo el honor de izar por primera vez la bandera nacional. Cuando se visita el monumento a la bandera, esta historia puede ser leída en uno de los relieves de autoría de Barnes que actualmente se encuentran en la Galería de Honor de la Banderas de América. Sobre esto volveremos en el capítulo seis.

Más allá de esta mención, sin embargo, el acontecimiento más evidente sobre el interés de los rosarinos en el primer izamiento de la bandera es la definición del escudo municipal el 4 de mayo de 1862⁴⁷⁶. La secuencia que sigue es más o menos la que proponemos en nuestro recorrido: el monumento construido por Grondona diez años más tarde, la investigación llevada adelante por Lamas en 1898 (y de la que formó parte el propio Lassaga), y toda la secuencia de acontecimientos desde 1909 a 1928. Sin embargo, a diferencia de lo que propone Lassaga, nuestra tesis sostiene que si bien desde el estado municipal y nacional existieron diferentes momentos durante los cuales se recurrió al acontecimiento del primer izamiento de la bandera para ligar a Rosario (justificando su grandeza) a la historia nacional, esto no se traduce en un interés de la ciudadanía. Lassaga, desde una mirada romántica, expresa que

⁴⁷⁶ Si bien no incorpora a su bibliografía de referencia los *Anales de Rosario*, al tomar la ordenanza del escudo, recupera la visión del acontecimiento que propone Eudoro Carrasco. Recordemos que en el libro, padre e hijo Carraco afirman que el primer izamiento de la bandera fue el más glorioso de los anales de Rosario. Como mencionamos en los capítulos anteriores, esta idea central, que fue retomada en la década de 1920 y, como estamos mencionando, en 1930, fue cuestionada por Juan Álvarez en su *Historia de Rosario* publicada en 1939.

queda sintetizado así el génesis de la bandera argentina; catalogadas – diremos así – las palpitaciones del alma popular a través de más de un siglo a sólo recuerdo de ser el Rosario la cuna del sagrado emblema, y queda, por fin, reseñado, como pudiera, mediante la tradición oral, precisarse (Lassaga, 1948: 86).

Sobre el día de la bandera, en un texto aparecido en el diario *La Capital* en el año 1933 Lassaga insiste en que desde Rosario debe surgir el deseo de conmemorarlo, ya que fue “nuestro pueblo el primer punto de territorio argentino que viese flamear la gloriosa enseña” (Lassaga, 1948: 119). Como lo había hecho en 1925, Lassaga insiste en ligar a Rosario con el acontecimiento de la creación de la bandera y con el establecimiento de una fecha que le permita celebrarla y celebrarse como ciudad. Para justificar su afirmación, Lassaga retoma los ejemplos del Memorial day (EE.UU), del Empire day (Gran Bretaña), del Día de las Américas: instituido por iniciativa de la Unión Panamericana como símbolo de la soberanía que asumieron las naciones americanas y del día de San Martín y del Himno nacional establecidos ambos recientemente en Argentina⁴⁷⁷. En este sentido, Lassaga entiende mejor que nadie que el momento para lograr un día de la bandera es este, quizás el único que lo entendió de la misma manera fue Culaciati pero pensando en la construcción del monumento. Para Lassaga la fecha en la que debería celebrarse el día de la bandera es la del 27 de febrero, pero como conviene que las

las escuelas tomen parte en las festividades que se organicen y en esa época se encuentran clausuradas, preferible es elegir el 20 de junio, aniversario de la muerte de Belgrano, fecha en que también los conscriptos pueden prestar juramento a la bandera en el mismo sitio en que la enarbolase el ilustre prócer (Lassaga, 1948: 120).

En 1935, Lassaga insistía con la necesidad de definición del día de la bandera, y un discípulo suyo, el diputado nacional Biancafiori, se encarga de llevar la propuesta al Parlamento (De Marco, 2009). Sin embargo, en este caso la propuesta es que el día de la bandera sea el 20 de julio en referencia al año 1816, cuando en el marco del Congreso de Tucumán se aprobó la bandera celeste blanca⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Dice Lassaga: “Siguiendo, pues, tan saludables precedentes pensamos debe establecerse día de la bandera para rememorar cada año el auspicioso acontecimiento histórico de que allá, en los albores de la independencia fuese teatro este pueblo” (Lassaga; 1948: 120).

⁴⁷⁸ Cuando la JNE del monumento estaba peleando por la asignación de recursos para la construcción del monumento, hacen referencia a la discusión entre el 20 de julio y el 20 de junio para establecer el día de la bandera. En una nota de 1937, los miembros de la JNE defienden la fecha propuesta por el Poder Ejecutivo luego de 1936, que es la del fallecimiento de Belgrano, aunque recuerdan la propuesta de Biancafiori.

De todos modos, más allá de las intenciones de Lassaga, fue a partir de una serie de acontecimientos sucedidos en la ciudad de Buenos Aires que finalmente se aprobó la ley del día de la bandera. Como mencionamos muy brevemente cuando analizábamos la asignación de recursos para la construcción del monumento, desde 1936 comienzan los intentos de definición de este día en el Congreso Nacional. Como consecuencia de la Guerra Civil Española se vivió en la ciudad de Buenos Aires un clima de tensión entre los simpatizantes de ambos bandos. Frente a agravios a los símbolos patrios, un grupo de ciudadanos entre los que se encontraba el Capitán de Fragata Eduardo Videla Dorna organizaron una ceremonia el 20 de junio de 1936, entregando una bandera argentina en honor a su creador. La Bandera fue bendecida el día anterior –19 de junio-, por el primer Cardenal Primado argentino, Monseñor Santiago Luis Copello al pie del Mausoleo del General Belgrano en el atrio del Convento de Santo Domingo. Luego de este acto, se resolvió presentar un proyecto de Ley ante el Congreso Nacional, a fin de instituir el 20 de junio como Día de la Bandera, en homenaje a su creador Manuel Belgrano, para lo cual fue comisionado el Diputado Nacional Daniel Videla Dorna⁴⁷⁹. Este nuevo proyecto no hizo ninguna referencia ni a Lassaga ni a Biancafiori, entre otras cosas por la interrupción de la actividad parlamentaria por la sospecha de fraude en Buenos Aires. De este modo, el proyecto se presenta como nuevo también dando cuenta de otra coyuntura. Mientras que Lassaga daba cuenta de una intención de una “élite local o regional” de reivindicar el día de la bandera, Videla Dorna se encontraba en una “situación compleja” de la “política nacional y provincial bonaerense” frente a la amenaza roja (Glück, 2017: 219).

Aprovechando el impulso de homenaje a la bandera nacional, la JNE escribe a este diputado para acelerar la aprobación de la erogación del monto asignado para la construcción del monumento a la bandera (ADFMNB, tomo 19, f. 3.765). Finalmente, como mencionamos más arriba, la ley fue aprobada en 1938.

Probablemente la JNE quería hacer notar al Poder Ejecutivo que si insistía en la definición del día de la bandera, debería también agilizar la asignación de recursos para el monumento. Copia en el ADFMNB, Tomo 19, f. 3.764

⁴⁷⁹ En este contexto de desagravio hacia la bandera nacional, se construyeron diferentes mástiles en plazas principales de la provincia de Buenos Aires para honrarla. Tal es el caso del mástil inaugurado en julio de 1939 en la Plaza 25 de mayo de Saladillo y del monumento construido a partir de 1938 en la Plaza San Martín de Mar del Plata.

Mario Glück destaca que Daniel Videla Dorna “había presentado varios proyectos de ley de tinte nacionalista y xenofóbico, como el de homenajear a los sobrevivientes de la Guerra del Paraguay y el de prohibir que sean electos los extranjeros para cualquier cargo aunque cumplan con los requisitos de ciudadanía” (Glück; 2017: 219).

El primer festejo por el 20 de junio en Rosario estuvo organizado por la Intendencia, que decidió celebrarlo con una misa de campaña en la intersección de Avenida Belgrano y calle Córdoba. Allí se cumplió el siguiente programa: izamiento de la bandera, desfile del regimiento 11 de Infantería “General Las Heras” y la entonación del himno nacional. Como venía sucediendo en otras fechas patrias desde las últimas décadas del siglo XIX, se invitó a las escuelas para que concurran con sus banderas. (*Tribuna* 19/06/1938). A pesar de que el festejo no tuvo como epicentro la estatua de Belgrano, este acto marcó el inicio de la tradición clerical, militar y escolar en los festejos del Día de la Bandera. Por su parte *Tribuna*, el diario del PDP, identificó la conmemoración como un “símbolo de nuestro régimen democrático, de nuestra emancipación y de nuestra ideas o inspiraciones pacíficas y liberales” (*Tribuna* 20/06/1938)

En 1939 se realizó el primer acto del Día de la Bandera en el monumento a Belgrano ubicado en el Parque Independencia. Sin embargo, no se trató del festejo oficial organizado por el gobierno municipal, sino de una celebración menor impulsada por la Escuela N° 94, que realizó un homenaje para la bandera y su creador el día 19 de junio. Los actos oficiales, por su parte, tampoco se efectuaron en la Plaza Belgrano, sino que se llevaron a cabo en la esquina de Mendoza y Colón. En los diarios se informaba que hubo un numeroso público, y resaltaron entre las autoridades presentes a las “figuras civiles, militares y el obispo monseñor Caggiano”. Esta actividad oficial comenzó con el recitado de la “Oración a la bandera” de Belisario Roldán a cargo del Mario Arias Sáenz y luego la banda de policía ejecutó la Marcha a la Bandera. A continuación, siguió una alocución patriótica por el capitán Eduardo A. Rojas del 11° de infantería y luego otra por el concejal Sacarabino. La ceremonia concluyó con el Himno nacional tocado por la banda de policía. Al parecer no hubo desfile militar, pero estuvieron en formación 150 miembros del 11° regimiento de infantería, un piquete del escuadrón de seguridad, otro de la policía, 50 hombres del cuerpo de bomberos y una dotación de marineros de la subprefectura local (*Tribuna* 20/06/1939 y *La Capital*, 20/06/1939).

En 1940, la celebración se efectuó por primera vez en ambos lugares, la Plaza Belgrano y en el Monumento a Belgrano del Parque Independencia. Con presencia militar y eclesiástica, el intendente de la ciudad hizo una ofrenda floral en la base de la estatua. (*Tribuna* 20/06/1940). En esta oportunidad, los actos fueron perjudicados por una lluvia intensa. No obstante, participaron 700 alumnos de colegios secundarios y hubo un desfile entre el mástil de Colón y Mendoza y el monumento a Belgrano (*La Capital*, 21/06/1940). También se realizó una grabación radial. En este año las escuelas solo adhirieron a los

actos, pero no participaron. Asimismo “aviones del Centro de Aviación y Aero Club de Rosario arrojaron banderitas con los colores patrios entre la muchedumbre congregada en el acto” (*Tribuna* 21/06/1940).

En La Capital se cita además el discurso de Emilio Solari, director del Colegio Nacional n°1 y secretario de la Comisión Nacional Pro-monumento a la bandera, quien destacaba que “el homenaje a la bandera es el homenaje a la nacionalidad que ella simboliza, es el homenaje a la patria”. Él también afirmaba que Belgrano creó la Nación al crear la bandera, el primer izamiento fue un acto de independencia política (*La Capital*, 21/06/1940). Al año siguiente se estabiliza la secuencia que se repetirá durante décadas: ofrenda floral en el monumento de Belgrano del Parque Independencia, misa de campaña, jura de la bandera por parte de los soldados del Regimiento 11 y desfile, con presencia de público y adhesiones de escuelas (*La Capital*, 20 y 21/06/1941).

Sin grandes cambios, la fiesta de 1942 se destacó porque en ella se anunció que además de las autoridades “civiles, militares y eclesiásticas” participarían las escuelas secundarias y primarias, junto con instituciones representativas del medio local. Las organizaciones de los actos estuvieron a cargo del teniente coronel Alberto Noblia del 11° regimiento de infantería, quien decidió celebrar los principales actos en la Plaza Belgrano⁴⁸⁰, y fue el encargado de decir las palabras alusivas. Además, se continuó con la celebración de una misa de campaña. También es la primera vez que hay un registro fotográfico de las tropas (conscriptos) jurando lealtad a la bandera (*Tribuna*, 20/06/1942).

Estos primeros actos del día de la bandera marcan el inicio de una tradición que se sostiene en la actualidad. En ella, con altibajos, se consolidará una ligazón de la ciudad con el acontecimiento al mismo tiempo que los festejos se caracterizarán por la presencia de tres instituciones fundamentales: la Fuerzas Armadas, la Iglesia y la Escuela.

Los relatos del pasado en los lemas presentados al concurso

En este clima de intensa reflexión sobre el pasado nacional, resulta comprensible que se concrete el llamado a concurso del monumento a la bandera. De los artículos que componen las bases, el único que hace referencia al contenido histórico de la obra es el n° 6, donde se aclara que los emblemas y personajes deben ajustarse a la “verdad histórica”, aclaración que generó que muchos de los proyectos pospusieran el contenido

⁴⁸⁰ Además de los actos de la Plaza Belgrano, a las 9 de mañana el intendente acompañado por el comandante de la 3ra. Región Militar, coronel Alberto Guglielmonte, y el teniente coronel Alberto Noblia habían hecho una ofrenda floral al pie del monumento de Belgrano en el Parque independencia (*Tribuna*, 20/06/1942)

histórico para cuando comenzase la construcción y se pueda consultar a las corporaciones de historiadores.

También debemos recordar aquí que con las bases se adjuntaban las *Opiniones sobre la ideología del monumento* que había compilado Araya en 1925. Este hecho tiende a demostrar dos cuestiones no necesariamente contradictorias ni complementarias. Primero, que el significado que se le había asignado al monumento en 1925, como una obra escultórica y arquitectónica que debía representar el ser nacional como aquello que la bandera representa, no estaba puesto en entredicho en este contexto (década de 1930) que incluye la revisión del pasado. Segundo, que los historiadores no fueron los determinantes ni en la redacción de las bases ni en la definición del concurso, ya que su conocimiento no era el requerido en estas instancias. De hecho, si bien la CNMM&LH exigió se le permitiera participar de todos los concursos relativos a los monumentos, no tenemos noticias de que haya pedido expresamente participar en la redacción de las bases o intervenir para proponer un relato histórico para el monumento que se iba construir. En este sentido, se demuestra una vez más que, en la definición de concursos de obras de arte público, son los arquitectos, ingenieros y urbanistas quienes mediante la Sociedad Central de Arquitectos buscan imponer criterios.

Lo que nos resta determinar, entonces, es el relato histórico que se propusieron en los proyectos presentados al concurso. En general, lo que los monumentos quieren “decir” se expresa en lenguaje escultórico, arquitectónico y en las inscripciones, las cuales sirven para enfatizar el mensaje que pretende el monumento, explicando el acontecimiento que se rememora, o expresando un mensaje de algún prócer o personaje vinculado con él. En este caso, como se trata de proyectos y no de monumentos construidos, analizaremos las imágenes de las maquetas y las memorias descriptivas, ya que en estos breves escritos los autores explican aquello que el monumento pretende decir mediante las formas y las esculturas.

 Modelo en yeso de la cabeza de la figura sedente de la Patria. Lema <i>Epopeya</i>, ADFMNB.	 Detalle de la figura de la patria al interior del monumento que mira hacia la plaza Belgrano. Lema <i>Santuario de la patria</i>, ADFMNB.	 Modelo en yeso de unos de los atributos de la bandera, la paz. Lema <i>Proa</i>, ADFMNB.
 "Idea de nación" y "concepto de patria" que corona el monumento. Lema <i>Insigna</i>, ADFMNB.	 Modelo de la cabeza de la alegoría principal "la nación en marcha". Lema <i>Delta</i>, ADFMNB.	 Modelo de la cabeza de la figura principal de <i>Altar de la Patria</i>, ADFMNB.
 Detrás de Belgrano, dando marco al mástil, se encuentra "la estatua que simboliza la patria". Lema <i>Altar de patria II</i>, ADFMNB.	 La figura de la mujer con el gorro frigio simboliza la patria y corona el monumento. Lema <i>Ágora</i>, ADFMNB.	 Detalle de uno de los relieves del lema <i>Agora Dorea</i>, ADFMNB.
 La patria y la bandera al frente del lema <i>Altar y Museo</i>, ADFMNB.	 La nación argentina en el lema <i>Celeste y blanco</i>, ADFMNB.	 Modelo cabeza de la patria abanderada del lema <i>Invicta</i>, ADFMNB.

Como del lema *Invicta* nos ocuparemos en el capítulo que sigue, aquí nos concentramos en el análisis de los otros lemas. En líneas generales, y teniendo en cuenta que en este caso se recurrió a las mismas opiniones vertidas diez años antes, los autores respondieron con sus diseños a la consigna de tratar de dejar plasmado más que un acontecimiento, “aquello que la bandera representa”. En este sentido, las descripciones del primer izamiento de la bandera no se ubican en primer plano, ni tampoco se trata de monumentos en honor a su creador. Estos proyectos tienen aspiraciones similares y son más bien metáforas de la Argentina, de sus pretensiones, de sus cualidades. Por esto, los proyectos son fundamentalmente alegóricos, muchas figuras femeninas son al mismo tiempo la Patria, la Paz, la Libertad, la Nación⁴⁸¹.

En el mismo sentido, debe haber un lugar para la estrella del monumento, la bandera misma, la cual encarna a ese ser nacional que se quiere representar. En *Santuario de la Patria* los autores afirman que “la bandera es el símbolo de la nacionalidad, ante ella exteriorizamos el culto a la Patria” (1). En relación a la bandera, muchos arquitectos y artistas caen en el error de creer que la bandera que izó Belgrano en 1812 existe en algún lado y será trasladada al monumento una vez concluido. Para ella reservan un lugar especial, la cripta y/o museo de banderas, donde ella brillará y podrá ser alabada en sentido religioso, ya que hablamos de altares y santuarios. Evidentemente, la coyuntura favorecía la identificación entre la patria y la religión (católica), ya que este aspecto no está presente en las *Opiniones...* que fueron escritas a mediados de la década anterior. En *Altar de la Patria II* la alegoría Patria lleva la bandera a una misa que constituye en sí misma una “patriótica ceremonia” (p. 2).

Sin embargo, como venimos insistiendo en este capítulo, en la década de 1930 la nación se entendía fundamentalmente como un relato histórico, es decir, que la historia era la que daba fundamento a la nación. Al leer las memorias descriptivas, resulta evidente que la historia no es la materia fuerte de arquitectos y escultores, ya que sólo algunos se animan a proponer un relato, en general en forma de relieves, de la creación o la jura de la bandera, mientras que otros proponen una cronología de la nación enfatizando principalmente la relevancia del 25 de mayo, el 9 de julio y, a veces, el 27 de febrero. Por otra parte, el requisito de “verdad histórica” que estaba presente en el artículo 6 de las bases, hizo que en muchos casos los autores no se arriesguen con afirmaciones o que

⁴⁸¹ Las alegorías suelen recuperarse como, ya lo hemos explicado más arriba, de las imágenes de la Revolución Francesa. Sobre este tema, se puede revisar: Burucúa y otros; 1990.

aclaren que de la parte histórica se ocuparán al momento de la construcción. Los autores de *Santuario de la patria*, por ejemplo, explican que

No creemos que en este momento sea motivo para la estatuaría tomar determinados hechos históricos o determinados prohombres de la patria porque ello traería aparejado el menosprecio de los no incluidos. La patria se constituyó y sigue fortaleciéndose con el esfuerzo de todos sus hijos; por ello hemos creído justo que con excepción del creador de la bandera, que llevará el lugar de honor, los elementos escultóricos representen a todo el pueblo argentino realizando la ofrenda de sus bienes a la bandera (p. 3).

Más allá de esta aclaración, en este mismo lema se colocan una serie de inscripciones a ambos lados de la puerta de la cripta, cuya autoría es de los próceres padres de la patria (San Martín y Belgrano), de antiguos presidentes y funcionarios (Sarmiento, Avellaneda y Ortíz) e intelectuales vinculados con la política (Sarmiento, Belisario Roldán y Joaquín V. González). Mientras que de Belgrano se rescatan dos, de los demás seleccionados sólo tenemos una frase. Las citas, si bien se indican entre comillas por lo que serían textuales, no tienen referencias. El contenido de las inscripciones, más allá de los autores de las mismas enfatizan la intención del monumento de representar lo que la bandera representa y no explicar o recordar un acontecimiento específico. De Belgrano citan

“Juremos vencer a nuestros enemigos interiores y exteriores y la América del Sud será el templo de la Independencia y la Libertad” (p. 1) y “No olvidéis jamás que nuestra obra es de Dios; que Él nos ha concedido esta bandera que nos manda que la sostengamos y que no hay una sola cosa que no nos empeñe con mantenerla con el honor y el decoro que le corresponde” (p.2)

De Sarmiento destacan:

“La bandera blanca y celeste, ¡Dios sea loado!, no ha sido jamás atada al carro triunfal de ningún vencedor de la tierra. ¡Que flamee para siempre como símbolo de la libertad, objeto y fin de nuestra vida, que el honor sea su aliento, la gloria su aureola, la justicia su imperio!” (p. 4)

De Ortíz toman un fragmento del discurso pronunciado en 1938 en ocasión de establecerse la efeméride del día la bandera:

Romántica y abnegada, como el espíritu de sus hijos, firme como la rectitud de sus paralelas, allí está para cobijar a todos los que llegan con la visión de una tierra fecunda, abierta al impulso del trabajo y a los beneficios de la paz (p. 4).

San Martín es citado en la jura de la bandera en el Ejército de los Andes:

Juro por mi honor y por la patria, defender y sostener con mi espada y con mi sangre, la bandera que desde hoy cubre las armas del Ejército de los Andes (p.4)

Mientras que Nicolás Avellaneda saluda a la bandera “en su heroísmo de ayer, en su noble simplicidad de hoy y en su futura y portentosa grandeza” (p. 4), Belisario Roldán destaca que a la bandera más que una pluma para contar su historia “fuera lo propio templar los laúdes para cantarla” (p. 5). Finalmente, Joaquín V. González alaba a la bandera por ser “mensajera de libertad, signo de civilización y garantía de justicia” (p. 5).

En *Altar de la Patria* el acontecimiento queda reducido a un relieve ubicado en el basamento de la escultura principal. Este relato ni siquiera permite observar claramente a Belgrano, ya que los autores tampoco lo utilizan para definir un período histórico ni la identidad de los personajes, se trata más bien de una metáfora del primer izamiento y no de un relato propiamente dicho.



Altar de la Patria, ADFMNB.

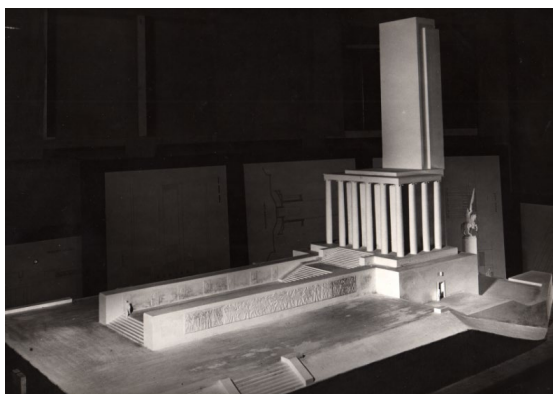
En el lema *Agora Dorea* proponen recordar todos los acontecimientos que marcaron la historia de la bandera en dos inmensos relieves ubicados en los laterales. En uno estaría narrada

la gesta libertadora del pueblo argentino, desde la formación del sentimiento nacional que, como primera alborada, se identificó en los colores de los patricios, alcanzó su plenitud en las guerras de independencia, recibió su solemne consagración civil en el Congreso de Tucumán y vino a desarrollarse más tarde como prolongación de aquel impulso inmortal y afirmación definitiva, en su acción americanista. La anticipación (especie de conjuración táctica) de los Patricios, el gesto de French y Berutti; la primera proeza naval; la austera ceremonia en río Juramento, las hazañas de Salta y del Ejército de los Andes, coronadas por el genio

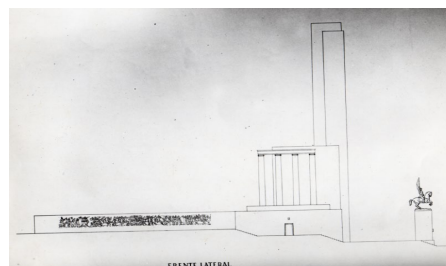
de la victoria; las banderas de la emancipación reunidas en un haz en los altos del Perú, integran este friso a manera de testimonios recordatorios de la voluntad que encendió en el corazón de los creadores de la nacionalidad del símbolo celeste y blanco.

El segundo relieve

que será de la epopeya civil, el de la formación de las fuerzas vivas de la Nación, se historiará la gesta del pueblo dispuesto a consolidar en la paz las conquistas de la libertad por medio de las faenas del campo de la ciudad y el afianzamiento de la familia, núcleo central de la sociedad. Comenzará el friso que, como el anterior, tiene ritmo de marcha, con un grupo de figuras que simbolizan la canción popular, es decir, la voz espontánea del pueblo pronto al trabajo que fecundará la tierra y formará las ciudades; y lo integrarán grupos alegóricos de las regiones argentinas identificadas en las labores nativas, desde la agricultura y la ganadería, las mieses y la viña, hasta las industrias textiles. Lo integrará la carreta de pausados bueyes, con el arado y el caballo, el primer instrumento del trabajo argentino, el que abrió las rutas del comercio interior y delimitó el espacio de la actividad nacional. Como corolario también serán simbolizados en este friso los vientos que soplan bajo el cielo patrio, factores preponderantes en el régimen de la economía argentina, y el noble gesto de las damas rosarinas en actitud de bordar la enseña que fuera presentada por primera vez al pueblo en las barrancas del Paraná.



Lema Agora Dorea, ADFMNB.



Detalle de los relieves historiados de *Agora Dorea*, ADFMNB.

Respecto de los textos que acompañarían las imágenes, los autores de *Agora Dorea* indican que será la ANH la encargada de estudiarlos. En *Epopeya* realizan una aclaración similar en una nota final en la que indican que no se encuentran en condiciones de definir un relato del pasado.

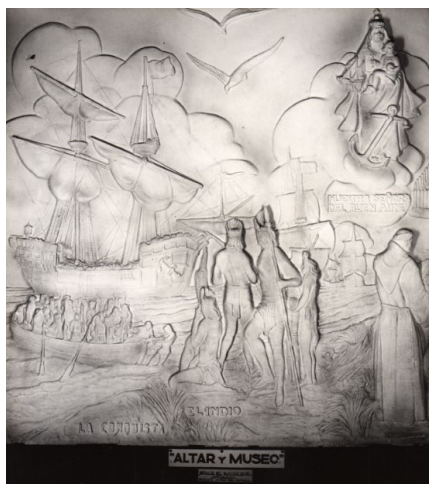
Pueden algunos símbolos enumerados, ser susceptibles de modificaciones, no son por lo tanto definitivos, desde que, aun para los historiadores, implica suma responsabilidad hacer síntesis histórica (p.3).

En *Altar y Museo* se muestra una intención más clara de narrar el contexto del primer izamiento de la bandera argentina en el basamento, el cual se convierte en el “pedestal parlante” del que hablamos en los primeros capítulos. En el exterior del basamento se relata la defensa de la costa del Paraná mediante la instalación de las baterías y una serie de acontecimientos que, de acuerdo a los autores, son fundamentales para la historia de la nación:

la llegada de Pedro de Mendoza al Río de la Plata, el indio, la primera ciudad, sus dos escudos, la destrucción, la Virgen del Buen Aire, la segunda fundación por Juan de Garay, los conquistadores, la lucha con el indio, la población de los campos, las misiones, adelantados y virreyes, las invasiones inglesas, la reconquista de Buenos Aires, el Cabildo de 1810, la creación de la escarapela, el primer gobierno patrio, la jura de la bandera en Rosario, batalla de San Lorenzo, la jura de la Independencia, el cruce de los Andes, Urquiza en Caseros, la convención de Santa Fe, la guerra del Paraguay, los malones, la campaña del desierto, los grandes presidentes, la era del progreso, los tiempos modernos.

El recorrido escapa a otros más tradicionales que proponían 1810, 1812, 1816 y, quizás, 1853. En este caso, los autores dan una preeminencia evidente a la ciudad de Buenos y su influencia en la historia de la nación, ya que destacan las fundaciones de la ciudad, las invasiones inglesas y el cabildo. Pero también incorporan el cruce de los Andes, como un reconocimiento a San Martín aunque el hecho esté más relacionado con la independencia de Chile que de Argentina. Además, incorporan a “Urquiza en Caseros”, una clara

influencia de la interpretación del pasado rosista como un momento de atraso de la historia nacional. Finalmente, pasando por el orden conservador, proponen llegar hasta “los tiempos modernos”. Este monumento histórico resulta un claro ejemplo de festejo del presente.

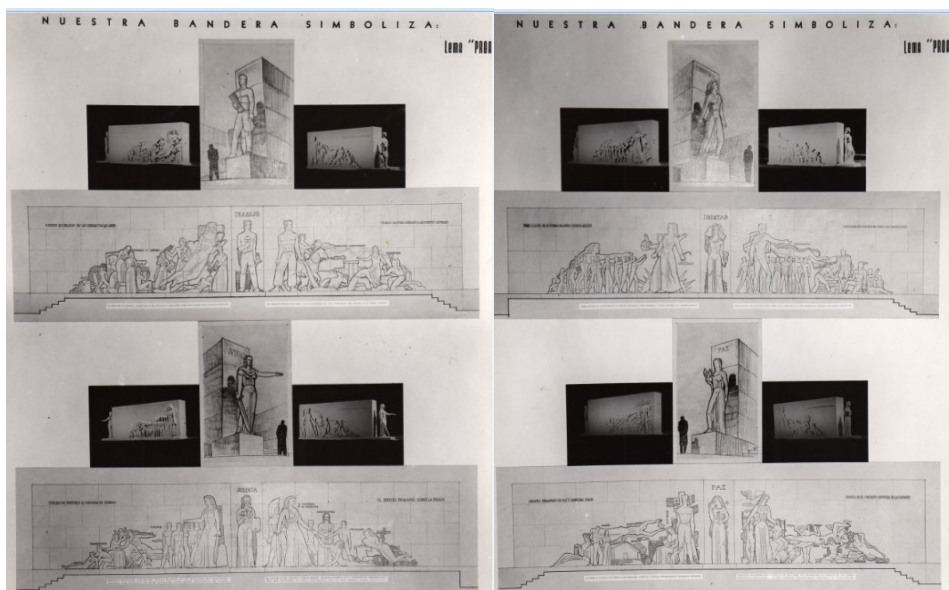


Detalle del basamento de *Altar y Museo*, ADFMNB

Mientras que el exterior sería el “altar”, el interior constituiría un gran “museo” para las banderas históricas y una cripta destinada a Mausoleo del General Belgrano y “completa el símbolo un bajorrelieve representando todos los hechos salientes de nuestra historia”, los cuales no se especifican.

En el exterior del lema *Proa* lo alegórico se mezcla con lo histórico, ya que se ubican cuatro bloques que representan parte del pasado nacional encabezados por valores. En el bloque dedicado a la Libertad dos relieves simbolizan a la Argentina, en uno proclamando su independencia, organizándose como República y siendo reconocida universalmente por las demás naciones y en el otro organizando sus instituciones sobre bases democráticas, “con alusiones interpretativas del artículo 14 de la Constitución, que trata de las libertades de pensamiento” (p. 2). En el bloque dedicado a la Paz se habla primero de la bondad del suelo patrio y de las virtudes de sus instituciones que “garantizan a todos los habitantes una paz y tranquilidad permanentes, mostrando en el relieve opuesto, nuestro reconocido espíritu pacifista que nos ha granjeado la amistad y simpatía de los demás países, reflejada en un intenso intercambio cultural y económico” (p. 3). En bloque del Trabajo: “presenta – en una de sus caras – al intelecto como índice de creación y progreso, que tiene vida intensa bajo nuestro Pabellón; y en la segunda faz reflejándose las reservas naturales del suelo y la laboriosidad de sus habitantes, factores de la riqueza

nacional” (p. 3). Finalmente, en el bloque Justicia “se ha tratado simbólicamente todo lo referente a ella” (p.3).



Lema *Proa*.

Como en casi todos los proyectos, en el lema *Proa*, la historia está presente en el interior de la cripta del monumento. Las puertas de ingreso son las baterías *Libertad* e *Independencia*. En el frente del monumento (mirando al río), se ubica un relieve que narra el acto de la creación de la bandera por el General Manuel Belgrano, en las barrancas del Paraná frente a Rosario, con una leyenda que dice “La nación argentina a su bandera en el sitio que fuera izada por primera vez el 27 de febrero de 1812” (p. 3). Acompañando a la bandera y al poema de J. V. González se ubicará un relieve

con los pasajes más saliente de la historia de la misma (...) en las tres facciones de la izquierda, el recuerdo de la Bandera que el Cuerpo de Patricios había empleado durante las invasiones inglesas; la escarapela usada por los patriotas como distintivo, distribuido por French y Berutti el 25 de mayo de 1810, y el acto mismo de la creación, por Manuel Belgrano, frente a Rosario. En las tres facciones de la pared de la derecha, se describe el acto de la jura en la ciudad de Jujuy, el 25 de mayo de 1812; lo relativo a la consagración por el Congreso de Tucumán, el 20 de julio de 1816, y por último, la resolución del Congreso, en el año 1818, disponiendo fuese distintivo peculiar de la bandera de guerra, un sol pintado en medio de ella. Por arriba de estas inscripciones se hallan colocados 14 estandartes con los colores argentinos y los escudos representativos de cada una de las Provincias, ofrenda de las mismas para este Sagrario Nacional; y en la otra pared, una semblanza de su creador, general Don Manuel Belgrano (p. 4).

En este caso el recorrido comienza con las invasiones inglesas, sigue por 1810, 1812, 1816 y 1818. Es decir, que proponen un conjunto de fechas que priorizan la ciudad de Buenos Aires y luego se centran en la propia historia de la bandera.

En *Delta* también está presente el relato del primer izamiento, ya que en el relieve en el frente posterior (mirando a la ciudad) se observa “la figura del General Belgrano, enarbolando por vez primer el pabellón, en el fuerte de las barrancas, y poniéndolo bajo la advocación de la Virgen María, a quien es ofrendada por el prócer” (p. 2). Una vez más, el espíritu religioso está presente en esta escena principal.



Lema *Delta*, ADFMNB.

En el mismo lema *Delta*, tres relieves en la base del monumento narran acontecimientos vinculados con la historia de la bandera: la creación de la escarapela por French y Berutti el 18 de mayo de 1810; la bendición de la bandera en la ciudad de Jujuy, 25 de mayo de 1812; la jura de la bandera en el río Pasaje (ahora Juramento), 13 de febrero de 1813. En este caso el recorrido propuesto de la creación de la bandera es bastante obvio, omitiendo la etapa de las autonomías provinciales cuando las provincias adoptan las propias. La última referencia al pasado es a las dos etapas de la historia nacional, representadas por alegorías en las puertas de la cripta: la Colonia y la República. En este espacio interior, se conservarían las reliquias históricas relacionadas con la bandera y su historia. En el centro, “en un magnífico cobre, con tapa y costados de cristal, podría colocarse la bandera de Belgrano, que se conserva actualmente en la Casa de Gobierno de Jujuy” (p. 3). Las paredes del recinto servirían para inscribir en letras de oro “los hechos salientes de nuestra historia y el nombre de los próceres que en ellos intervinieron para legarlos a la

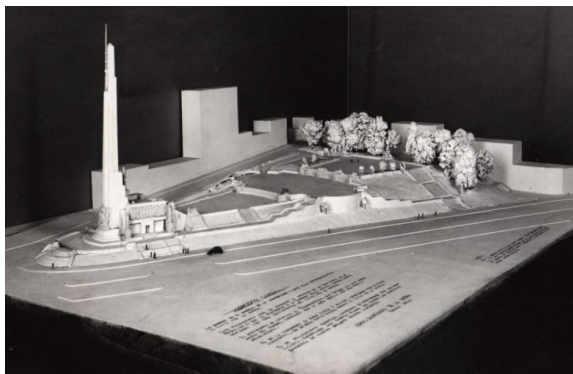
veneración de las generaciones venideras” (p. 3). Tres cuestiones para destacar. La primera es que la bandera que se conserva en Jujuy no es la que Belgrano había izado en Rosario, la segunda es que no se especifica a qué se refieren con “reliquias” y la tercera es que no se aclaran cuáles serían los hechos históricos y los próceres que habría que homenajear.

En *Ágora* los autores deciden priorizar las fechas consolidadas en la representación del pasado nacional: el 25 de mayo y el 9 de julio, ambos presentes en los laterales del monumento. El primero está compuesto por “personajes de época” que participan del impulso para separarse de la colonia. El relieve del 9 de julio es más simbólico que histórico, ya que en él están presentes los símbolos de “todas las fuerzas espirituales que han contribuido a fijar los postulados esenciales de la naciente nacionalidad”. La República sostiene en sus manos la espada de la ley; la familia es presentada como la institución sostén del pueblo; la religión (nuevamente) es el sentimiento que contribuyó a la formación de la fe en los destinos superiores de la patria; el gaucho es la representación de la raza. También en este caso es la cripta el espacio en el que se “grabarán alusiones referentes a la formación del país (sucesos históricos, nombres y apellidos de los principales constructores de la nacionalidad: militares, estadistas, poetas, etc.)” (p. 4). Esta característica se repite en *Celeste y blanco*, lema en que la representación del pasado se ubica exclusivamente en la cripta, ya que sus paredes se expondrán “las múltiples glorias del pasado que poseen una aleccionadora razón histórica legada por los varones que contribuyeron a crear y consolidar los destinos de la Nación” (p. 2). En ninguno de ambos se aclaran qué acontecimientos deberían estar presentes en el relato del pasado de la nación.

En *Insigna* también se propone un recorrido por las fechas históricas significativas para la consolidación de la bandera como símbolo de la nación. En este caso, nuevamente el recurso son relieves que narran el cabildo abierto, la creación de la bandera, el Congreso de Tucumán, primera declaración de la Independencia y el Congreso Constituyente de 1853” (p. 3). La secuencia 1810 – 1812 – 1816 – 1853 no es novedosa, y de hecho es la misma que había propuesto Grondona en 1872 cuando pretendía instalar a Rosario como un sitio histórico de la Argentina. Acompañando esos relieves se ubican las figuras de Belgrano, “el fundador”, San Martín, “el Libertador”, Moreno, “el inspirador”, y Gorriti, “símbolo de la Iglesia que inspiró con su pensamiento y con su verbo la formación y constitución de nuestra patria a través de todas sus victorias y reveses” (p. 3). Belgrano y

San Martín están consolidados como padres de la patria, y ellos junto con Moreno y Rivadavia están también presentes en el monumento de la Plaza 25 de mayo.

Como vemos, entonces, el relato histórico se encuentra entrelazado con la necesaria presencia del héroe, el prócer creador de la bandera, Manuel Belgrano. Pero, al ser los proyectos principalmente alegóricos, es complicado para los autores encontrar un lugar para el héroe. Como vimos más arriba, en muchos casos se ubica casi de forma exclusiva en la representación del primer izamiento. En *Celeste y blanco* por ejemplo hay sólo un vitraux en la cripta que muestra al héroe en las baterías *Libertad e Independencia*. En *Santuario de la Patria*, donde Belgrano se ubicará en el frente principal (mirando al río), en un “vigoroso altorrelieve” desplegando la bandera nacional el 27 de febrero de 1812 (p. 3).

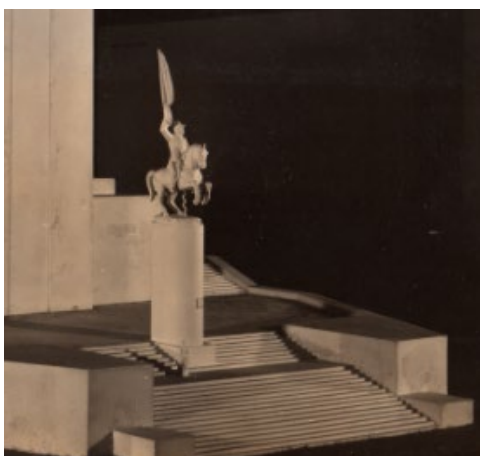


Santuario de la Patria, ADFMNB.



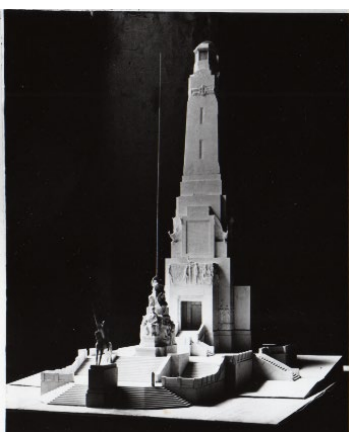
Detalle de Belgrano en *Santuario de la Patria*, ADFMNB.

Entre los lemas que más destacan la figura del creador de la bandera, se encuentran *Agora Dorea*, *Altar de la Patria II* y *Ágora*. En el primero Belgrano se ubica frente al pilono y desligada del núcleo del monumento se levantará su estatua “en actitud de presentar al pueblo la enseña que sirviera de guía a sus ejércitos y de símbolo monitor de la nacionalidad formada a su sombra”.



Detalle Lema *Agora Dorea*, ADFMNB.

En el lema *Altar de la Patria II*, la escultura de Belgrano aparece en primer plano. “Recordarlo [dicen los autores] es hacer justicia a su pensamiento alado, al fuego de su pasión animadora, a su acción de soldado valiente, a su fe de patriota excelso” (p. 1)⁴⁸²

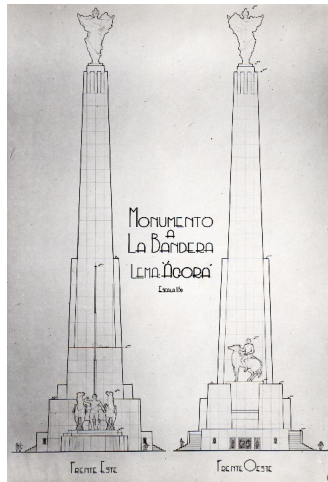


Lema *Altar de la Patria II*, ADFMNB.



Belgrano al frente del monumento. Detalle de *Altar de la patria II*, ADFMNB. En *Ágora* Belgrano es el protagonista en el frente Oeste del monumento, mirando a la plaza que lleva su nombre.

⁴⁸² En este mismo lema, se propone una sala de próceres en la que se podrían colocar bustos y estatuas, pero no se aclara quiénes serían (p. 3).



Ágora, descripción de los frentes Este y Oeste, ADFMNB.

Finalmente, en casi todos los proyectos la nación es también las provincias y las gobernaciones, por lo que ellas, su gesta, su sacrificio, están presentes. En *Santuario de la patria*, las catorce provincias y las diez gobernaciones se ubican en los frentes laterales en “dos monumentales frisos” (p. 3). En *Altar y Museo* las provincias y las gobernaciones se encuentran presentes ubicadas de norte a sur en el frente del monumento.



Ilustración de *Altar y Museo* que permite observar la ubicación de las provincias, ADFMNB
El gran ausente es el sitio histórico... Es decir, la preeminencia alegórica de los monumentos, que venimos explicando, le quita protagonismo al acontecimiento que le dio origen: el primer izamiento de la bandera argentina a orillas del río Paraná el 27 de febrero de 1812. Entre las excepciones se encuentra *Altar y Museo*, ya que en el comienzo de su memoria descriptiva se enfatiza que “en el sacro sitio en que fue creada [la bandera] debe elevarse un monumento que tenga la grandeza y simplicidad que tuvo el hecho histórico que se perpetuará con él”.

CAPÍTULO 6: El monumento histórico nacional a la bandera

¿Qué significa esta bandera?

¿Cuál es la fuerza que nos impulsa a venerarla?

¿Qué oculta en sus pliegues?

(...) Ese es el espíritu de mayo. (...) El que con Belgrano se convirtió en bandera azul y celeste y blanca, jirón de cielo, para recordar a los hombres y a los pueblos que nada hay en el pueblo superior a la libertad. Todo eso significa esta enseña. Esa es la fuerza que nos impulsa a venerarla..

[Discurso pronunciado por el presidente provisional de la nación, General Pedro Eugenio Aramburu, el día 20 de junio de 1957 en el acto inaugural del monumento a la bandera].

El 22 de septiembre de 1940 se dieron a conocer los resultados del concurso realizado para seleccionar el proyecto de monumento a la bandera que iba a ser emplazado en Rosario. Sin embargo, el contrato con sus autores, Ángel Guido, Alfredo Bigatti y José Fioravanti se celebró dos años después, en diciembre de 1942, una vez que incorporaron las modificaciones sugeridas por la comisión evaluadora. Unos meses más adelante, cuando comenzaron a llegar las primeras cuotas de los fondos asignados por el gobierno nacional, se inició la construcción.

Los catorce años que demandó el monumento, muchos más de los que la JNE imaginaba, abarcaron principalmente el período peronista. Sin embargo, lo que hizo el gobierno nacional, primero el que surge del golpe militar de 1943 y luego el que encabeza Juan Domingo Perón, fue acompañar lo que ya estaba decidido. En este caso, entonces, no hay un contexto nacional o local que sea necesario explicar para entender el significado estético e histórico de un monumento cuyos lineamientos fundamentales ya estaban decididos. Lo que sí hay que explicar es por qué la construcción demora catorce años y por qué existieron tantos problemas con la asignación y el envío de fondos.

El consenso sobre las dimensiones que debía tener el monumento anticipaba que los fondos que iban a necesitarse irían en aumento y que, en definitiva, eso dificultaría la terminación de la obra. Entre 1943 y 1957, Ángel Guido se transformó en el referente casi exclusivo del proyecto, renuncian todos los miembros de la comisión pro-monumento a la bandera y asumen nuevos, se define la incorporación de la “Galería de Honor de las banderas de América” y se establecen las inscripciones que acompañaban

el significado histórico del sitio. Estas decisiones, mencionamos más arriba, estuvieron vinculadas a la dilación de la construcción, producto, a su vez, en el retraso del envío de fondos.

Este capítulo propone un recorrido, entonces, que comienza en 1940 y termina el 20 de junio de 1957, cuando el presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu, en el discurso de inauguración del monumento, retoma la idea ya consolidada de que el monumento representa lo que la bandera representa, esto es, la nación misma.

En los apartados que siguen nos ocupamos de explicar la salida de Bustillo del proyecto y el protagonismo que asume Guido; el tránsito del proyecto inicial al que comienza a construirse; las etapas de la construcción; las características de la fiesta de la inauguración y las representaciones y relatos del pasado que contiene el monumento.

1. El monumento a la bandera de Ángel Guido

Luego de asignarse el primer premio al lema *Invicta* en 1940 comienza una etapa que terminará con Guido como el arquitecto a cargo de la obra, obteniendo el título de director durante la construcción. En principio, sabemos que Bustillo se apartó del proyecto y no llegó a firmar el contrato el 16 de diciembre de 1942. Con relación a los escultores, su participación se vio subordinada a los requerimientos de Guido, quien siguió siendo el director del monumento una vez inaugurado. Adelantando algunos acontecimientos que iremos desarrollando más en detalle a lo largo de este apartado, hay que hacer notar que un primer escollo a superar son los cambios propuestos por la sub-comisión evaluadora al proyecto original. Este hecho determinará la renuncia de Alejandro Bustillo, quien por ese entonces ya estaba embarcado en proyectos tan ambiciosos como el monumento.

Sin embargo, el problema más importante que tuvieron todos los involucrados con el monumento a la bandera fue la asignación y llegada de los fondos. Sobre la primera etapa de esta odisea nos ocupamos en el capítulo V. Lo que nos resta, entonces, es describir el modo en que fue llegando el dinero luego de la firma del contrato y se logró, finalmente, la conclusión de la obra.

Los autores

El lema *Invicta* llevaba la firma de Alejandro Bustillo y Ángel Guido como arquitectos y Alfredo Bigatti y José Fioravanti como artistas escultores. Los cuatro participaron de un momento de transición en sus disciplinas. Guido y Bustillo fueron grandes protagonistas de la arquitectura de las décadas de 1920 y de 1930, una época en la que la arquitectura comenzó “la mudanza” desde la “milenaria tradición artística clásica” hasta el

“Movimiento Moderno” (Cicutti y Nicolini, 1998: 7). Ambos fueron contemporáneos pero habían transitado sus carreras por espacios diferentes. Mientras que Bustillo había cursado sus estudios en la Universidad de Buenos Aires egresando como arquitecto en 1914, Guido fue estudiante en la Universidad Nacional de Córdoba y realizó viajes por América Latina que lo alejaron del estilo que practicaba Bustillo. Como veremos más adelante, mientras que Guido fue un defensor del estilo euríndico o regional americano⁴⁸³, Bustillo se hará famoso en Buenos Aires por sus palacios estilo francés y las obras de arquitectura pública monumental.

Entre las especulaciones que se realizaron sobre esta relación y la firma conjunta del proyecto *Invicta* se encuentra la que sostiene que a Guido le convenía la influencia que podía ejercer Bustillo a finales de la década de 1930 considerando la situación privilegiada de su familia (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015). Por otra parte, entre las intenciones de Guido se encontraba la de agregar un parque circundante al monumento, por lo que la experiencia de Bustillo en la Patagonia le resultaba más que útil⁴⁸⁴. Finalmente, sabemos que Bustillo tenía relación con los escultores, trabajando de manera cercana con Fioravanti en Mar del Plata, a quien también le había construido su casa⁴⁸⁵.

Si analizamos la situación desde el lado de Bustillo, parecería que le resultaba útil tener a un rosarino en el proyecto, por lo que Guido aportaría “relaciones locales y la posibilidad de dirigir la ejecución” (Rigotti, 2011: 2). Sin embargo, mientras resulta evidente que Guido se encontraba pensando en la posibilidad de construir el monumento a la bandera por lo menos desde 1927, de Bustillo no tenemos la misma certeza.

Como sea, la temprana renuncia de Bustillo ha generado un mito sobre una disputa entre ambos por la autoría del proyecto. Lo que muestran las fuentes y el análisis del contexto, es que a Guido le convenía mucho más estar al frente del monumento y se sentía más

⁴⁸³ Más adelante haremos foco en la complejidad de su figura con la intención de no reducirlo a un traductor en la arquitectura de las ideas de Ricardo Rojas.

⁴⁸⁴ Ángel Navarro, Carlos Giménez y Adriana Van Deurs, en uno de los pocos libros producidos en los últimos años para analizar el monumento y sus autores, argumentan que la mencionada trayectoria de Bustillo y sus vínculos con los organismos profesionales dirigidos por sus hermanos, se transformaron en un estímulo para que Guido se acercara a él (Giménez; Navarro y Van Deurs, 2015).

⁴⁸⁵ Claudia Shmidt destaca que Bustillo compartía con Bigatti y Fioravanti las lecturas de Paul Valéry que fomentó la revista *Martín Fierro* experimentando la “fusión entre lo clásico, lo local y lo moderno”. Dice la autora: “La combinación entre las ideas valéryanas y las búsquedas también en el seno de las vanguardias por explorar el aspecto más moderno de lo clásico, ofrecieron sobre todo a los arquitectos y artistas formados en la tradición académica, una manera sólida de incursionar y compatibilizar las contradicciones en las que se encontraban inmersos” (Shmidt, 2007: 5).

cómodo con su diseño y las exigencias de la JNE. Como veremos, ambos hicieron sus bocetos, aunque los de Guido parecen ser los definitivos.

Lo cierto es que Alejandro Bustillo aportó al proyecto una extensa trayectoria tanto en la arquitectura como en el arte (dibujo y pintura). Para 1939 Bustillo era una figura consolidada. Se había recibido de arquitecto en 1914, en la Facultad de Arquitectura (dependiente de la Facultad de Cs. Exactas, Físicas y Naturales de la UBA) en la que fue alumno de Chrstophersen y Le Monnier (Ramos, 1995). Entre 1921 y 1923 se estableció en París para continuar sus estudios luego de realizar casas particulares, en 1932 obtuvo el primer premio de escultura en el Salón Nacional, en 1934 fue medalla de oro en la Exposición Internacional de Pintura de San Francisco (EE.UU) y en 1937 fue nombrado Académico de Bellas Artes.

Proveniente de una familia acomodada e influyente, en su carrea como arquitecto se desenvolvió con soltura en la construcción de casas particulares, en las que se fue derivando paulatinamente de un estilo más cargado hacia otro mucho más austero y despojado⁴⁸⁶. Por otro lado, participó en la arquitectura de encargo oficial, que se intensifica desde el 6 de septiembre de 1930, cuando se produjo la revolución que puso al general nacionalista Felix Uriburu al frente del gobierno nacional. Ese mismo año construyó la casa de José Fioravanti, pero la más reconocida de este período es la de Victoria Ocampo, considerada la primera moderna del país (Ramos; 1995)⁴⁸⁷.

En la ejecución de casas particulares se puede notar la influencia del entorno de Bustillo, en el que reinaba un “ideario nacionalista y modernizador” que interpretaba el crecimiento de Buenos Aires en el marco del enfrentamiento entre el interior y la capital, “el campo y la ciudad”. En este marco, se comprende su producción de casas de campo, cascos de estancia y viviendas rurales o suburbanas. Este tipo de producción, entonces, fue el “soporte sustancial de sus ideas respecto del lugar del campo, tanto en el armado de una *cultura nacional* como en la paulatina elaboración modernista de la concepción con la que había que abordar la arquitectura pública metropolitana” (Shmidt; 2007: 4)

⁴⁸⁶ De acuerdo a Pschepiurca y Liernur, Bustillo adhirió al clasicismo como una forma de cuestionamiento al “liberalismo estilístico y lingüístico heredados del siglo XIX”, postulando que el despojamiento decorativo, la simplicidad geométrica, constituían un primer paso hacia un renacimiento del arte arquitectónico”. En el clasicismo debían sentarse las bases para una arquitectura nacional (Liernur y Pschepiurca, 2008: 68 y 69).

⁴⁸⁷ En principio, la escritora había pensado en Le Corbusier, de quien rechaza su propuesta. Si bien podría sorprender la elección de Ocampo por Bustillo y no de un arquitecto modernista, ambos habían compartido el grupo “Parera” que “profesaba una admiración profunda por la cultura francesa del momento” (Liernur y Pschepiurca, 2008: 70).

Entre los encargos oficiales, se destaca la remodelación de la ex casa de Bombas de Recoleta que se transformó en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1931⁴⁸⁸. En 1935 proyectó la residencia del gobernador en Misiones junto con otros edificios y parques públicos de esa provincia, incluido el vallado de las ruinas de San Ignacio, la Intendencia del Parque Nacional y la reforma del hotel cataratas.

Entre 1939 y 1952 tuvo a su cargo la construcción del Banco de la Nación Argentina en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires. Esta obra es parte de la recuperación del estilo clásico grecorromano que se condice con la intención de mostrar “grandeza, perfección y poder”, al mismo tiempo que solvencia y prestigio en los edificios del Estado (Malfa, 2006: 172). Se trata de un tipo de arquitectura monumental, cuyo pórtico clásico y fachadas son elementos característicos, además de la utilización de los llamados materiales “nobles”.⁴⁸⁹

En Mar del Plata, durante la intendencia de José Camusso y la gobernación provincial de Manuel Fresco, obtiene un conjunto de importantes encargos gracias a la influencia de su hermano. José María Bustillo fue Ministro de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires entre 1936 y 1940. En esta etapa, a Alejandro le fue asignada la urbanización de la Playa Bristol, que proyectó en 1937 e inauguró en 1938⁴⁹⁰. A finales de 1939 se inauguró el Casino y la primera parte de la rambla, en diciembre de 1941 se completa y en 1946 se produce la apertura del Hotel Provincial y el resto de las obras de urbanización. “Se trata de dos edificios iguales, colosales y regulares, que acompañan la amplia curvatura de la costa, separados por una plaza seca central y unidos por una amplísima explanada peatonal sobrevalorada, frontal al mar. En la obra coexisten lo áulico y lo pintoresco, dando cuenta de la tensión entre arquitectura oficial autoritaria y programa de tiempo libre” (Ramos, 1995: 95).

⁴⁸⁸ Se había llamado a un concurso en 1928, cuando Martín Noel dirigía la Comisión Nacional de Bellas Artes, para un nuevo museo dentro del proyectado Parque del Retiro (1º premio C.A Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera, 2º premio Bunge y Roca y 3º premio Guido). “Con la decisión de su traslado provisorio a la ex – Casa de Bombas se propuso que el reciclaje lo realizaran los ganadores, pero tras el derrocamiento de Yrigoyen y la renuncia de Noel a los pocos meses, la Revolución nombró a AB para esta tarea en noviembre de 1931” (Ramos; 1995: 94).

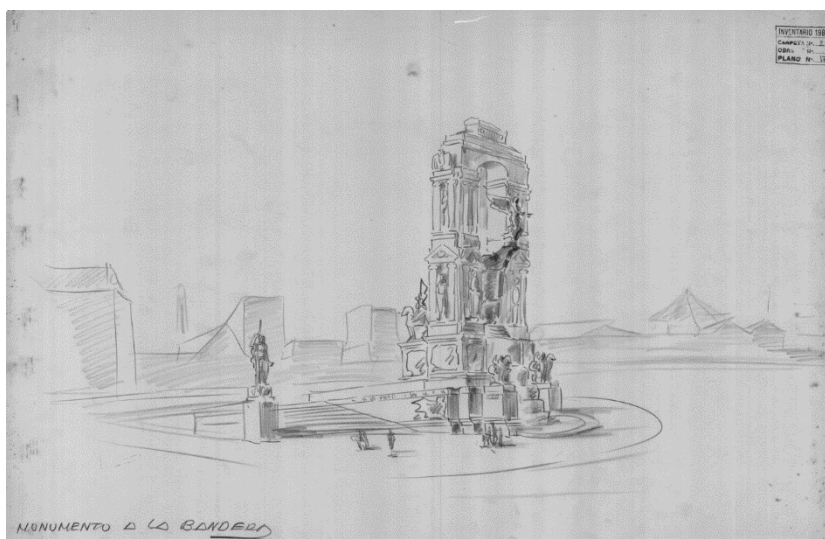
⁴⁸⁹ “La utilización de materiales de carácter imperecedero, casi inmutables, como el mármol, la piedra y el bronce, fueron fundamentales para acompañar la expresión formal y la imagen de perpetuidad que se pretendía alcanzar” (Malfa; 2006: 174).

⁴⁹⁰ De acuerdo a Jorge Ramos, Bustillo “abandona el clasicismo francés y opta, siempre en clave modernizadora, por un referente florentino del cinquecento: la sede municipal del Palazzo Vecchio. El producto es un prisma desnudo de piedra angular, con una torre de reloj encastrada, semi-exenta, de 40 metros de altura y un balcón de apariciones al que se accede desde una loggia monumental, todo sin el menor ornamento y de una notable afinidad con la arquitectura oficial italiana de la década” (Ramos; 1995: 95).

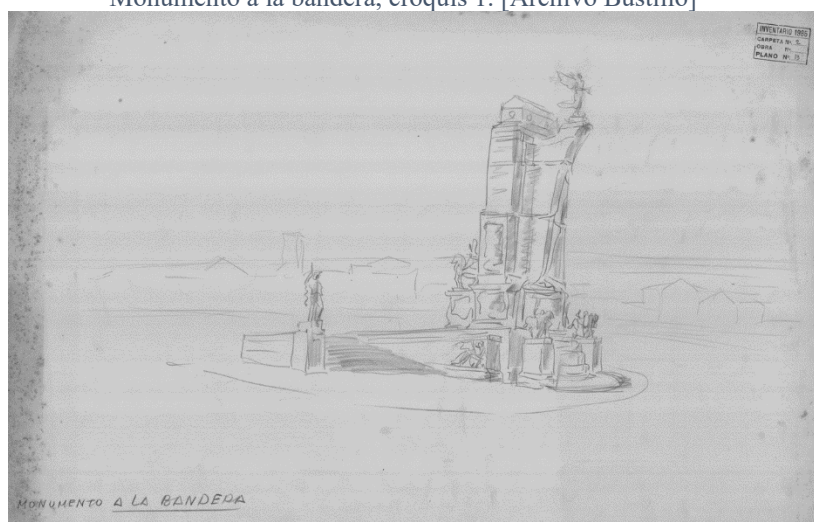
Entre 1934 y 1944, mientras otro de sus hermanos, Exequiel, ocupaba la dirección de Parques Nacionales, se dedicó al diseño de caminos del Parque Nacional Huapi. Entre 1936 y 1938 construyó el Hotel Llao Llao, que se había asignado por concurso. Este hotel se incendió un año después, por lo que tuvo que reconstruirlo durante 1940 respetando el proyecto original, pero sustituyendo la madera por mampostería de piedra y hormigón armado⁴⁹¹.

A esos años de fines de la década de 1930, corresponden los bocetos del monumento a la bandera realizados por Alejandro Bustillo. En ellos, se observan notables diferencias respecto al presentado en el concurso. Por lo que resulta verosímil pensar que fue Ángel Guido el que le dio la impronta final al lema *Invicta*. Del análisis de los bocetos que propone Rigotti, podemos observar en el primero una especie de arco de triunfo de mediana altura, como una forma de cuestionar la “desmesura del obelisco de Prebisch”, con una “fuerte carga escultórica”. En este modelo, el lenguaje es clásico, atravesado “por un elemento extraño”, la “tímida” proa que sostiene “a la patria con alas extendidas como mascarón de proa”. En el segundo, el monumento es más estilizado en el que los elementos clásicos ya no están presentes, “aunque no la jerarquía compositiva coronada por una urna de mayor escala para equilibrar la presencia de la proa incrustada que gana protagonismo” (Rigotti, 2011: 8-9) Los bocetos tres, cuatro y cinco parecen ser parte del diálogo con Guido, proponiendo inclusive una versión más elaborada que la del rosarino. En estos casos, “el cuerpo de la torre está definido por el residuo de pilastras que enfatizan su verticalidad sobre una base de fuerte almohadillado, con pilonos exentos que comprimen los frontis laterales y una cruz gigante y una palabra Fe más grande inclusive que la inscripción misma de Patria. Lo remataba una urna sostenida por cuatro esculturas colosales” (Rigotti, 2011: 9).

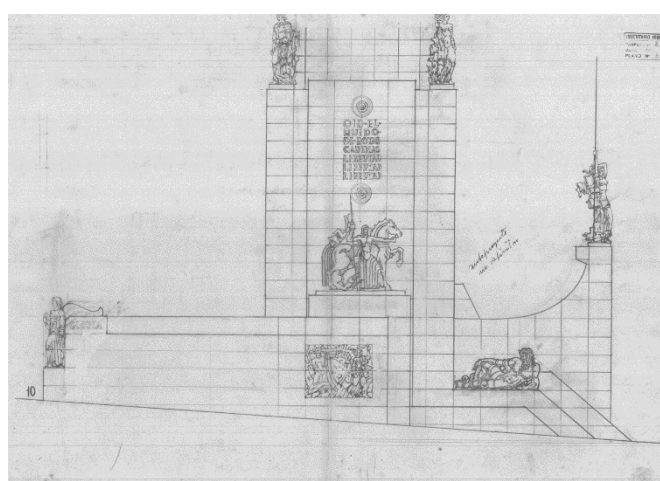
⁴⁹¹ Cuando declina su actividad como arquitecto, Bustillo se vuelca a la escritura de ensayos y notas periodísticas para el diario La Nación. En esta etapa, que comienza en la década de 1940, se vuelca a la reflexión sobre la belleza y la importancia del campo como el espacio ideal (Shmidt, 2007).



Monumento a la bandera, croquis 1. [Archivo Bustillo]⁴⁹²

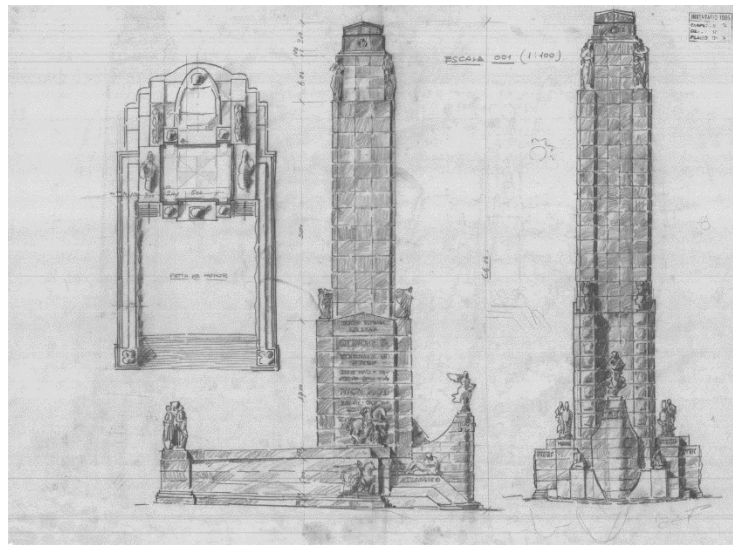


Monumento a la bandera, croquis 2 [Archivo Bustillo]

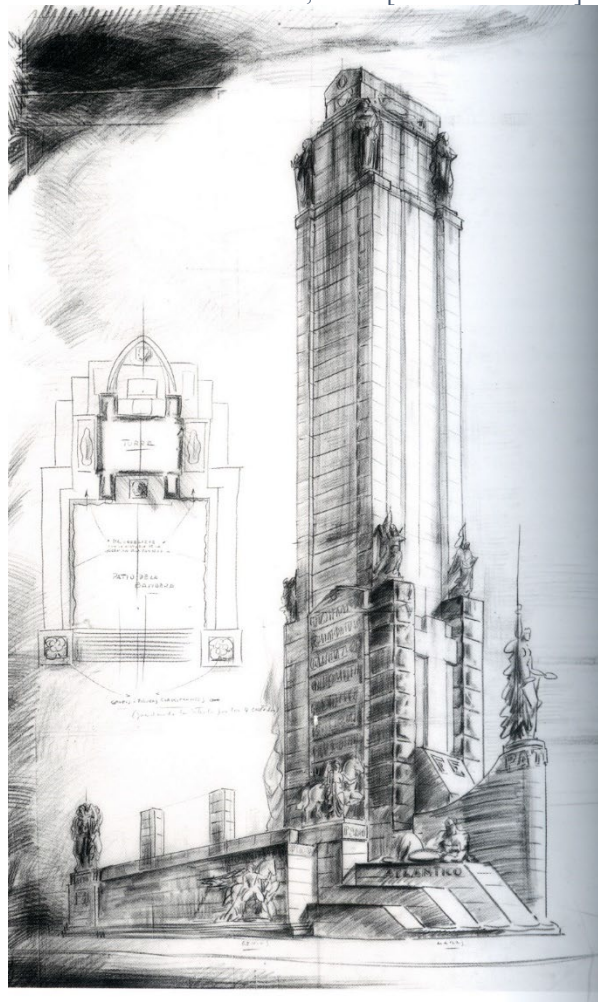


Monumento a la bandera, vista lateral [Archivo Bustillo]

⁴⁹² Los bocetos de Bustillo me fueron facilitados por Ana María Rigotti, quien también de forma muy generosa compartió conmigo algunas de sus apreciaciones sobre la diferencia entre lo dibujado por Bustillo y el lema *Invicta*.



Monumento a la Bandera, vistas [Archivo Bustillo]



Monumento a la Bandera, último [Archivo Bustillo]

Sin embargo, más que las diferencias entre ambos arquitectos, lo que parece haber sido fundamental para que Bustillo se alejara del proyecto fueron las imposiciones de la Comisión Nacional. Por lo que describimos recién, Bustillo estaba más acostumbrado a

trabajar por contrataciones directas (de sus hermanos) que con comisiones que intentaran imponer sus ideas. Además, en 1940 Bustillo tenía trabajo por hacer en la Patagonia y quizás la construcción del monumento a la bandera no significara para él lo mismo que para Guido. Por lo que puede leerse en las notas que intercambian con la comisión, sabemos que hasta diciembre de 1940 había un consenso entre los arquitectos y los escultores sobre las respuestas a las sugerencias de cambios que hacía aquella agrupación.

Acompañamos a la presente, nuestra opinión respecto a cada una de dichas observaciones y que, como podrá observar el Sr. Presidente, son algunas aceptadas y otras propuestas para ser meditadas con detenimiento y comentadas, oportunamente por esa Comisión. Esta circunstancia, Sr. Presidente, nos ha hecho reflexionar sobre la futura marcha de los trabajos de una obra de tanta responsabilidad estética. En este sentido sería de singular interés, para el mejor éxito de la obra, que en lo sucesivo, la indispensable intervención que le acuerda a esa Comisión el Art. 25 de las Bases, se pueda resolver verbal y personalmente, en una mutua colaboración entre los señores miembros y los suscriptos⁴⁹³.

En esta oportunidad, los autores actuaban de forma conjunta para expresar que, si bien aceptaban lo que establecían las bases, las decisiones estéticas debían recaer en ellos. Si bien es probable que no haya habido una total coincidencia entre Guido y Bustillo, lo que se percibe es que el primero estaba más dispuesto a “lidiar” con la comisión si el premio final era ser el autor del monumento a la bandera.

Finalmente el 30 de diciembre de 1941 Bustillo presentó su renuncia expresando que “disiento en absoluto con el criterio puesto de manifiesto por esa Junta” Como la JNE intenta retenerlo, envía una nueva nota el 31 de enero de 1942 desde San Carlos de Bariloche y ahí recalca que su renuncia es indeclinable (documentos 3452 y 3455, ADFMHNB).

De los tres autores que permanecieron trabajando en la obra, fue Ángel Guido el que se hizo cargo de llevarla adelante, defenderla y concretarla. Sobre este intelectual, arquitecto, ingeniero, docente e historiador del arte hay mucho escrito y no podríamos agotar en estas páginas un análisis de su vasta obra. Lo que pretendemos explicar a continuación, entonces, es por qué es posible afirmar que el monumento a la bandera fue y es una obra de Ángel Guido. Lo que sigue es un recorrido por su biografía, su trayectoria docente y sus principales trabajos. Como veremos, el monumento a la bandera sintetiza

⁴⁹³ Nota firmada por A. Guido, A. Bustillo, A. Bigatti y J. Fioravanti dirigida a M. Culaciati, 30 de diciembre de 1940, documento 3.389, ADFMNB

su filiación al neocolonial americano o estilo mestizo, que defendió durante la década de 1920 y materializó en casas particulares, con el urbanismo técnico y moderno que llevó adelante en los planes reguladores que realizó durante la década siguiente. En este sentido, podemos destacar que Guido no sólo pensaba en el monumento en sí, sino en la ciudad que lo iba a contener. Esta obra sería (o debía ser) el broche de oro de sus luchas por una arquitectura, un urbanismo y un arte nacional.

Al momento de realizarse el concurso para el monumento a la bandera, Ángel Guido era una figura conocida tanto en el campo profesional como en el intelectual. Nacido en Rosario en 1896 estuvo influenciado por su hermano mayor, Alfredo, artista plástico becado en 1914 para completar su formación en Europa. De acuerdo a Ana María Rigotti (2004), fue él quien lo vinculó con los artistas que en el marco del Centenario buscaban “lo nacional”.

En 1917 se recibió de Maestro Mayor de Obras, título que le debe haber facilitado el ingreso a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad Nacional de Córdoba (Nuñez, 2020). Como estudiante fue muy activo, participando de la Reforma Universitaria en la Universidad Nacional de Córdoba, recibéndose de ingeniero civil en 1920 y de arquitecto al año siguiente⁴⁹⁴. En el mismo 1921 asumió por concurso en la asignatura Arquitectura II en la carrera de Ingeniería de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Fisicoquímicas y Naturales de la Universidad Nacional del Litoral. En 1923 formó parte del grupo de profesionales que impulsó la creación de la carrera de Arquitectura, de la que se transformó en profesor de Historia de la Arquitectura al año siguiente, en la misma universidad⁴⁹⁵. Esta asignatura se orientó durante sus primeros diez años a priorizar la enseñanza de los temas de América, pre y post colombina, mientras que a partir de 1935 se dividió en dos tramos que recorrían los estilos clásicos europeos y americanos desde la “arquitectura primitiva” hasta el siglo XX⁴⁹⁶. Durante la

⁴⁹⁴ María Victoria Nuñez reconstruye este contexto explicando la relevancia que tuvo la militancia estudiantil en pos de la creación de institutos y facultades de arquitectura orientadas a la enseñanza con un “sentido nacional” y que “utilice los elementos de nuestro suelo” (Nuñez; 2020: 28) Además destaca el rol que tuvo el Boletín del Centro de Estudiantes como un espacio de promoción de nuevos (futuros) profesionales. En esta publicación, Guido participó de un concurso para diseñar una placa de bronce en homenaje al primer decano de la Facultad de Ciencias, Exactas Físicas y Naturales, Oscar Doering. Su diseño fue valorado positivamente, entre otros especialistas, por Juan Kronfuss (Nuñez, 2020: 68-69).

⁴⁹⁵ A partir de su rol como consejero estudiantil redacta la propuesta del Plan de Estudios junto con otros estudiantes y el apoyo de profesores como Micheletti y Dellarolle (Cicutti y Nicolini, 1998).

⁴⁹⁶ Parte de su numerosa producción escrita fue incluida en la bibliografía de la materia. De hecho, fue la misma UNL la que editó gran parte de sus textos. En la década de 1930 el Colegio Libre de Estudios Superiores publicó parte de sus obras, entre ellas *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* de 1932 y *Catedrales y rascacielos* de 1936 (Welti, 2019).

década de 1930, coincidentemente con la elaboración de planes reguladores para diversas ciudades, se transformó en docente de Urbanismo⁴⁹⁷. En la Universidad de Buenos Aires se desempeñó como profesor adjunto de la materia Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras a partir de 1936. De la cátedra también formaba parte Martín Noel, otro representante, aunque con algunas diferencias con Guido, del impulso del neocolonial en Argentina (Welti, 2019). En 1950 llegó a ser vicedecano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Fisicoquímicas y Naturales y luego rector de la UNL entre el 3 de mayo y el 30 de septiembre de del mismo año⁴⁹⁸.

Por fuera del claustro universitario, fue Regente ad honorem del Profesorado de Dibujo que funcionaba en la Escuela Normal n°2 de Rosario. De acuerdo con María Elisa Welti, esta institución le permitió a Guido “extender su programa estético-pedagógico” por fuera y más allá de las universidades, aportando al magisterio normal una formación en artes orientada hacia el americanismo (Welti, 2019: 140).

El estilo arquitectónico con el que más suele identificarse a Ángel Guido se denomina neocolonial americano, ya que recupera elementos de la tradición colonial tradicional y americana, y está presente no sólo en la arquitectura, sino también en la literatura (Petrina, 2006; Gorelik, 2010; Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015). Este estilo es parte de la exaltación indigenista que se vivió en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX como parte de la reflexión por la(s) identidad(es) nacional(es). A diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos, donde “la revalorización del legado cultural hispánico ha de pensarse como una alternativa al cosmopolitismo de las grandes ciudades elaboradas por los movimientos *Arts and crafts* de inspiración rushkiniana”, en los países de América Latina, “las reivindicaciones estéticas y morales articuladas en torno a lo ibérico denunciaban *crisis espiritual* del momento” (Piccoli, 2017a: 64)⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ El cargo en la Facultad de Ciencias Matemáticas de la UNL lo ocupó desde 1934.

⁴⁹⁸ La ley 13.031 sancionada en 1947 restablecía la atribución del Poder Ejecutivo Nacional para designar rectores. Es debido a esta ley que Guido llega a ser rector de la UNL, designado por el PEN. Entendiendo las controversias que generaba esta ley respecto a las propuestas de la Reforma Universitaria de 1918, Guido se expresaba del siguiente modo en el discurso que brindó en ocasión de su designación: “la Reforma se proponía terminar con las camarillas y el privilegio pero, lamentablemente, se incrementaron (...) aconsejaba un repliegue hacia lo nuestro (...) sin embargo, salvo excepciones honrosas, hubo que soportar una extranjerización exacerbada y los pocos limpiamente argentinistas tuvimos que sufrir el degüello de nuestras ilusiones” (*Palabras de un Rector*, Santa Fe, UNL, 1949, pp. 16-17. Citado en Welti, 2019: 146). Como veremos más adelante, Guido mantiene desde mediados desde la década de 1920 el mismo argumento de lucha contra los extranjerizantes y justifica sus acciones a partir de la necesidad de argentinización.

⁴⁹⁹ Como se ha estudiado extensamente para la historia cultural e intelectual, este diagnóstico de crisis espiritual fue también una reacción a la derrota de España frente a Estados Unidos en 1898 por el dominio de sus colonias en el Caribe.

El neocolonial será especialmente defendido y promovido en Argentina inicialmente por Juan Kronfuss⁵⁰⁰ y luego por Martín Noel y Ángel Guido, este último, como veremos pondrá en práctica estas ideas en su propia casa de Rosario, en la de Ricardo Rojas y en los planes reguladores para San Miguel de Tucumán y Salta (Petrina, 2006; Nicoloni, 1982). Una de las características que este estilo adquiere en Argentina fue la recuperación o copia de obras del pasado, “recreación en la que los elementos más suntuosos de las maneras cusqueña, arequipeña, altoperuana o californiana, venían a agregarse – o lisa y llanamente a suplantarse – a las imágenes demasiado pobres del acervo colonial rioplatense, como si su ascético minimalismo fuese insuficiente para despertar el entusiasmo de una adhesión natural”. Esta actitud de los argentinos, se entiende como una reacción a la “avalancha ecléctica de los modelos italianos y franceses” que continuará como un rechazo al modernismo en la década de 1930 (Petrina, 2006: 10)⁵⁰¹

En Guido, la exaltación de lo americano como elemento esencial del ser nacional era una idea que retomaba principalmente de los escritos de Ricardo Rojas, más específicamente de *Restauración Nacionalista* (1909) y de *Eurindia* (1924).⁵⁰² Del primero, que surge a partir de un pedido preciso del Ministerio de Educación en el clima del Centenario, rescata, entre otras cuestiones, la función de la arquitectura pública, mediante la monumentalización, también en pos de la nacionalización. Del segundo, recupera el elemento americano de la identidad nacional y la función del arte para promoverla.

Eurindia es definido por Ricardo Rojas como un “ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de nuestra literatura” (Rojas, 1980: 50 – Vol. I). El tema central son las expresiones artísticas y, entre ellas, la literatura en idioma nacional ocupa gran cantidad de páginas, especialmente porque el libro funciona como continuador o síntesis de su *Historia de la Literatura Argentina*. Por otra parte, el enfoque no es solo argentino,

⁵⁰⁰Alrededor del año 1914, Kronfuss, desde Córdoba, elaboró un programa arquitectónico basado en la relación entre el estilo colonial y el nacional. De este modo, la cercanía de Guido con Kronfuss en la Universidad Nacional de Córdoba habría sido la que lo impulsó a adoptar el neocolonial (Nuñez, 2020).

⁵⁰¹No es nuestra intención realizar un análisis del neocolonial, sino explicarlo y relacionarlo con el accionar de Guido como arquitecto e intelectual. Para un análisis más profundo sobre sus límites en la organización urbana, se puede revisar, entre otros: Gorelik, 2014.

⁵⁰²No nos vamos a ocupar aquí del contexto en que escribe Rojas porque ya lo hemos descripto en el capítulo III. Solo diremos que Ricardo Rojas procedía de una familia Santiago del Estero, enraizada con las elites políticas provinciales, ya que su padre, Absalón, había llegado a ser gobernador. Respecto a lo patrimonial, no hay datos de la familia, pero, llegados a Buenos Aires en 1899, tras la muerte de su padre, Ricardo tuvo que combinar docencia y periodismo en *El país*, *Caras y caretas* y *La Nación*. Al mismo tiempo, comenzaba su actividad literaria. Si bien nunca se recibió, trabajó durante mucho tiempo en la universidad (Devoto, 1992). Entre los dos libros mencionados, Rojas escribe tres obras que tratan las mismas cuestiones y a las que va a hacer diferentes referencias en *Eurindia: El blasón de Plata* (1910), *La Argentinidad* (1916) e *Historia de la Literatura argentina* (1917-1920).

sino americano, ya que *Eurindia* está conteniendo “un mismo ideal americano que alienta en nosotros y que nos viene de la prehistoria indígena de la colonia española y de la emancipación nacionalista” (Rojas, 1980: 46 – Vol. I). La tradición, para Rojas, es un componente central para el alma nacional, la cual se encuentra inmiscuida en el paisaje y la raza⁵⁰³.

Uno de los aportes más notorios de Rojas es la definición de la identidad argentina e hispanoamericana, como la conjunción de lo español y lo indígena. Esta perspectiva es fundamental en *Eurindia*, ya que la propuesta es alimentar y defender esa identidad a través de un arte propio, incluyendo tanto a la literatura, como a la pintura, la escultura y la arquitectura. Sin embargo, más allá de que esta idea se desarrolla más cabalmente en *Eurindia*, ya se encontraba presente en la *Restauración Nacionalista*.

No podemos conocernos bien sin conocer nuestros orígenes, y la nación hispanoamericana de los fundadores no podrá sobrevivir si sus herederos no salvamos el núcleo histórico de la nacionalidad. (...) busquemos en España y en los pueblos indígenas de América, los gérmenes de las sociedades coloniales, que la metrópoli organizara... (Rojas, 2010: 189).

No preconiza el autor de este libro una restauración de las costumbres gauchas que el progreso suprime por necesidades políticas y económicas, sino la restauración del espíritu indígena que la civilización debe salvar en todos los países por razones estéticas y religiosas (Rojas, 2010: 222).

De todos modos, como acabamos de aclarar, es en *Eurindia* donde esta definición de lo indígena y lo español como fundamentales de la identidad argentina se expresa más cabalmente mediante la fórmula de “indianismo y exotismo” que retoma de su texto *Blasón de Plata*. De acuerdo a su planteo, esta fórmula explica todos los procesos argentinos o americanos de progreso y reacción:

En nuestro caso, los españoles hispanizaron al nativo; pero las Indias y los indios indianizaron al español. Penetraron los conquistadores en los Imperios aborígenes, destruyéndolos; pero tres siglos después los pueblos de América expulsaron al conquistador. La emancipación fue una reivindicación nativista, es decir, indígena, contra el civilizador de procedencia exótica (Rojas, 1980: 12 – Vol. I)

⁵⁰³ “[la tradición] es la memoria colectiva de un pueblo, y como tal llega a ser fundamento precioso de la nacionalidad. Ella contiene lo que cada generación transmite a la siguiente, de donde le viene su nombre, pero ella no es tan sólo el pasado, según suele creerse, sino la razón del presente y la fuente del porvenir...” (Rojas; 1980: 74 – Vol. I).

A lo largo de todo el ensayo, Rojas va retomando este núcleo de indianismo y exotismo, enfatizando una idea que adelanta en el Prólogo del libro: “Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa” (Rojas; 2010: 6 – Vol. I).

Una cuestión visible en los textos y la obra arquitectónica de Guido que emerge del contexto en el que escribe Rojas es la exaltación del interior del país como el lugar en el que todavía se percibe la nación, y la denuncia de Buenos Aires por su calidad de puerto y de exotismo. Rojas no realiza directamente esta operación, pero sí marca constantemente el peligro que corre la ciudad capital con su cosmopolitismo, llegando a proponer una nueva toponimia urbana y una pedagogía de las estatuas para que la nación se aprenda en lo cotidiano.

Hoy es el cosmopolitismo y una atmósfera de ideas y sentimientos corruptores lo que en medios demográficamente densos como la Capital, pone su masa disolvente, e impide, como antes el desierto, la existencia de una opinión y de una acción orgánicas (Rojas, 2010: 86).

Todo es en Buenos Aires exótico, desde las ideas a los muebles, y absorbida la ciudad por el puerto (...) Su arquitectura es heterogénea, como su población, y el paisaje se desvanece en las abstractas lejanías de la pampa (Rojas, 1980: 88 – Vol. I).

De acuerdo a lo que plantea Pablo Montini, las ideas de Ricardo Rojas sobre la fusión entre lo indígena y lo hispánico, fueron revitalizadas por Guido luego de su viaje por Perú, Bolivia, Chile y el norte argentino⁵⁰⁴, a partir del cual publica en 1925 *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*⁵⁰⁵. Para 1930 amplía el marco de referencias tomando ideas del líder del movimiento indigenista Uriel García, publicando un trabajo “donde el mito de Eurindia fue explícitamente utilizado como herramienta historiográfica y que dio lugar a la demarcación de una categoría histórico-artística nueva, la de *estilo criollo* o *estilo mestizo*, cuyo centro se situaba en las costas del lago Titicaca mientras que su influencia se hacía llegar hasta Quito por el Norte y Córdoba por el Sur” (Montini, 2011: 43)⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Entre 1919 y 1920 realizó el primero de sus viajes junto con Alfredo Guido y Alcides Greca (Welti, 2018).

⁵⁰⁵ Un fragmento de este libro se publica también en la revista *El círculo* (Guido, 1925a).

⁵⁰⁶ Sobre estas cuestiones, García y Maranguello sostienen que “en relación al contexto de reflexión sobre la arquitectura y el arte colonial, que tuvo lugar desde los primeros años del siglo XX, el enfoque de Guido pone en primer plano el papel del artífice indígena y más allá de las grandes limitaciones de su método pensado exclusivamente desde el concepto de estilo, su figura se ha considerado como señera para los

Si bien Guido se ocupó de publicar libros de historia de la arquitectura, del arte y de análisis teórico⁵⁰⁷, fueron las revistas el espacio más importante para dar la batalla en el campo intelectual con el fin de imponer una arquitectura nacional que evite el eclecticismo y repose en el neocolonial americano⁵⁰⁸. Especialmente en la revista *Arquitectura* de Rosario, que había comenzado a dirigir en 1927, tuvo un canal de difusión de sus ideas respecto a la profesión⁵⁰⁹. La publicación era de la Sociedad de Arquitectos de Rosario, “temprana tribuna del neocolonial” que se ubicó en las antípodas de la vanguardista *Martín Fierro*, cuya sección de Arquitectura estaba a cargo de Alberto Prebisch quien “entronizaba” a Le Corbusier y criticaba a los artistas neocoloniales (Antequera, 2017: 85). *Arquitectura*, entonces, surgió de un “proyecto intelectual” que tuvo como figura central a Ángel Guido, “director de la revista, editorialista y autor de los principales artículos que se publicaron” (Collado, 2011: 29)⁵¹⁰.

Otra de las publicaciones que sirvió para difundir sus ideas fue la revista rosarina *El Círculo*, desde cuyas páginas se pretendía dotar a Rosario de un crecimiento espiritual y cultural que alejaran a la ciudad de su mote de ciudad materialista y fenicia. Específicamente, Guido colaboró con artículos sobre arquitectura de fusión hispanoindígena, además de publicar dibujos y grabados de la misma temática (Armando, 2004). En una nota titulada “En defensa de Eurindia”, Guido exponía en la revista *El*

estudios posteriores en arte colonial hispanoamericano. Particularmente será de interés la discusión en torno a conceptos centrales como el de *arte mestizo*, retomado por generaciones historiográficas posteriores, dando cuenta de una discusión que continúa vigente tanto en la historia del arte como en los estudios arqueológicos y antropológicos” (García y Maranguello, 2012:146).

En el mismo 1930 escribe *Eurindia en la Arquitectura americana*, libro en el cual utiliza indistintamente los términos “estilo criollo” o “mestizo” para referirse al que está en el Altiplano y se enfrenta a la que fue llamada arquitectura colonial de Buenos Aires, “realizada por arquitectos italianos o franceses que no tiene nada que ver con aquella corriente de arquitectura criolla” (citado en Cicutti y Nicolini, 1998: 9).

⁵⁰⁷ A lo largo de estas páginas iremos citando los libros y conferencias que nos resulten relevantes para nuestro trabajo, para un listado más exhaustivo de sus obras, recomendamos revisar: Cicutti y Nicolini, 1998. Cabe destacar que no solo publicó en español, sino también en francés e italiano, además de poder leer en alemán y en inglés (Rigotti, 2011).

⁵⁰⁸ Al comienzo del apartado indicamos que estas décadas, la de 1920 y la de 1930 marcan la transición hacia el movimiento moderno. Cabe aclarar, sin embargo, que tanto los defensores del neocolonial como los modernos se oponían al mencionado eclecticismo (Cicutti y Nicolini, 1998)

⁵⁰⁹ La publicación tuvo 12 números entre 1927 y 1928.

⁵¹⁰ “*Arquitectura* se presentaba entonces como una plataforma programática, donde las críticas y cuestionamientos a la vanguardia europea, así como los elogios hacia aquellos que a juicio del director constituían la «verdadera corriente moderna», vinieron a servir de soporte para plantear el objetivo último: desentrañar las claves para el logro de una modernidad genuinamente americana o, en palabras de Guido, «...tratar de ser modernos, pero ser nosotros mismos»” (Collado, 2011: 30) La cita final es de un texto que escribió para el III Congreso Panamericano de Arquitectos (Buenos Aires, 1927) en la que expresa que ser “nosotros mismos” significaba “decir y hacer todas estas cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana”. De este modo, su aversión a Le Corbusier se enmarcaba en su análisis de las vanguardias europeas en su conjunto. En 1930, en *La machinolatrie de Le Corbusier*, un texto íntegramente en francés, advierte a los estudiantes sobre “las teorías mecánicas del arte” y la falta de originalidad (Cicutti y Nicolini, 1998:10 - 11)

círculo sus ideas sobre la necesidad de una arquitectura nacional, fiel a lo que él llamaba “sentido de la tierra”. En este ensayo, que se publicó tres años más tarde en *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Guido expresaba que en nuestro país se copiaba estilos europeos, híbridos, ni siquiera puros, que no respetaban el paisaje ni el clima. Entonces, lo urgente, y que estaba surgiendo como una revolución imparable, era una arquitectura que fusione la herencia americana con la influencia europea. Bolivia, Perú y Méjico eran los ejemplos de este estilo genuino americano.

Ahora bien, el sentido de la tierra, imprescindible en toda arquitectura, el ritmo plástico de América, que comentáramos más arriba, ¿no está grabado en piedra en estos ejemplos? Con esta fusión de un arte europeo con lo americano, ¿no están dados los primeros pasos de una nueva y vigorosa estética americanista? Y no escapará a todo espíritu sensible y avizor, que un movimiento reaccionario anti-americanista, fracasará lamentablemente por la clara razón de su inconsistencia y vacuidad estética (Guido, 1924)⁵¹¹.



Arequipeña, madera en tres colores Ángel Guido, revisa El círculo, verano 1924.

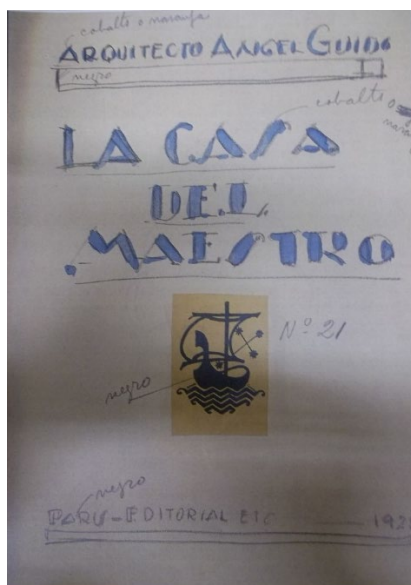
En 1925 Guido publicó un trabajo aprobado para el Tercer Congreso Universitario anual reunido en Córdoba en el que proponía una serie de medidas a tomar a fin de formar un Instituto Nacional Arqueológico de Arquitectura Americana. En ese artículo propone la ejecución de un censo completo de los monumentos coloniales y prehispánicos del país, Perú, Bolivia y Ecuador; la realización de un estado de la cuestión sobre todo lo producido sobre monumentos; una investigación arquitectónica analítica de los monumentos del país; proporcionar los temas decorativos para que sean enseñados en las escuelas de dibujos; dar publicidad a los estudios en un boletín especial y verificar una acción de eficaz propaganda por los medios intelectuales más apropiados (Guido, 1925c). De este

⁵¹¹ Además de este tipo de ensayos de opinión, en la revista *El círculo* también publicó artículos de análisis del modo en que el cristianismo llegó al gótico, ya que los autores resignan su propia gloria dejando como legado iglesias que serían producto del esfuerzo colectivo (Guido, 1925b).

modo, Guido se transformaba en un militante de una idea que lo va a acompañar durante toda su trayectoria.

En 1927 Guido tuvo la oportunidad de llevar más allá la admiración y adopción del pensamiento de Ricardo Rojas ya que el autor de *Eurindia* le encargó la construcción de su propia vivienda. La “casa del maestro” se transformó en el más importante ejemplo de la “restauración americanista” en la arquitectura, ya que en ella Guido puso en práctica lo predicado por Rojas en “*Eurindia* mediante el empleo de citas textuales que hacían referencia a íconos arquitectónicos del pasado patriótico tomando a la arquitectura como una dimensión simbólica empleada para construir la Nación” (Bonicatto, 2011:21).

La casa para Ricardo Rojas es un modelo de la forma en que Guido experimentó el neocolonial americano. Se trata de una vivienda colonial, con dos patios y galerías que organizan la distribución de la planta; el primero concentra la vida social y el segundo la privada. Lo más interesante de la casa es su fachada, se trata de una réplica de la casa histórica de San Miguel de Tucumán que para estos años estaba casi en ruinas⁵¹². El ingreso está enmarcado por un portal arequipeño con columnas características del barroco alto peruano del siglo XVIII. En la biblioteca se observa un mural de cultura tolteca pintado por Alfredo Guido.⁵¹³



Borrador del libro *La casa del maestro*, original en la Casa Museo Ricardo Rojas. Esta copia en el ADFMNB.

⁵¹² Teniendo en cuenta que la casa estaba demolida, y su cercanía profesional con Juan Kronfuss, es posible que haya usado como modelo dos dibujos que éste había publicado en 1921 en *Arquitectura colonial en Argentina*. Agradezco este dato a Ana Clarisa Agüero.

⁵¹³ Para una descripción más precisa de la casa, ver: Raffaglio; 2006 o Cicutti y Nicolini; 1998. Actualmente, la casa se puede visitar ya que se trata del *Museo Casa Ricardo Rojas – Instituto de investigaciones*.

La preparación del libro *La casa del Maestro* es parte del modo de promoción de sus obras que caracterizó a Guido. Se trata de un manuscrito que no llegó a publicarse, pero que se conserva en el Instituto de Investigaciones de la Casa Museo Ricardo Rojas. El libro comienza con una reflexión a partir de la observación de la ciudad de Buenos Aires, a la que percibe como el triunfo de lo extranjero, recuperando sin mencionarla la discusión que se da durante el Centenario a la que hicimos referencia en el capítulo III y que mencionáramos recién respecto a las ideas defendidas por Rojas.

La avenida de Mayo mal copiada de la de la Ópera de París. Las plazas de mayo y del Congreso, con árboles exóticos. La arquitectura de las fachadas plagiadas de las europeas. (...) Y en aquel espectáculo una sola nota de arte en la engreída avenida porteña: el vendaval criollo que traía olor de pampa y sabor de puna (Guido, 1928: s/n).

En este día gris, con una visión triste de la ciudad de Buenos Aires, Guido cuenta en el Prólogo que recibió el llamado de Ricardo Rojas, lo que significó para él “un trozo de fe” (Guido, 1928: s/n). Al momento de describir el estilo de la casa, explica que “felizmente y para suerte mía, mis investigaciones arqueológicas practicadas en el Norte, en Perú y Bolivia, coincidían como realidad plástica con la doctrina de Eurindia” (Guido, 1928: s/n). Respecto a la fachada, Guido denuncia la demolición de la casa histórica de Tucumán como un acto de iconoclastia y aclara que la idea de la reconstrucción arqueológica fue de Ricardo Rojas⁵¹⁴.

La avalancha extranjera, penetrando desde Buenos Aires, llegó hasta el interior, destruyendo a su paso cuanto no rindiera provecho material. La Casa de la Independencia en Tucumán sufrió, pues, las consecuencias de aquel iconoclastismo cosmopolita que llevaba en lugar de un fanatismo religioso, la voracidad materialista y el fervor por el dinero. (...) La voluntad de Ricardo Rojas de realizar una reconstrucción arqueológica en su propio hogar, tuvo para mí un ancho significado (Guido, 1928: s/n).

En la correspondencia que Guido envía a Rojas se expresa reiteradamente la admiración que siente hacia quien considera su “maestro”, con quien también trabajará, junto con su hermano Alfredo, en la ilustración y escenografía de la obra *Ollantay*⁵¹⁵.

⁵¹⁴ En el análisis de la casa, la correspondencia y el libro inédito *La casa del maestro* que propone María Florencia Antequera se percibe que la “última palabra” siempre la tenía Rojas, quien además proponía que su casa fuera la “traducción de un ideario” (Antequera, 2017: 68).

⁵¹⁵ Su trabajo en esta puesta en escena da cuenta de sus habilidades como dibujante, la cual se torna evidente en las ilustraciones de sus publicaciones tanto en sus libros, como en los artículos de revistas. Las viñetas

Estando restablecido me apresura enviarle mis saludos y también a comenzar el proyecto de su casa, para mí tan interesante problema de arte y que abordaré con gran entusiasmo por tratarse de una casa suya.⁵¹⁶

Ojalá pueda yo admirado amigo comprender cada vez más su gran talento para no malograr en nada la honra de ser su arquitecto (Carta Guido a Rojas, 19 de octubre de 1927, IIMCRR).

como otra vez le dijera, su aplauso vale bien un gran premio y ese premio me ha caído en suerte (carta de Guido a Rojas, 30 de julio de 1929, IIMCRR).

es seguramente Ud. mi gran amigo y maestro (18 de enero de 1933, IIMCRR)

En Rosario, las ideas de fusión defendidas por Guido se vieron expresadas en el Museo Histórico Provincial de Rosario, inaugurado en 1939, del que nos ocupamos en el capítulo anterior. Guido incorpora en el frontispicio leyendas y estatuas del escultor Troiano Troiani representando a la América India, la América Colonial y la Historia Patria, dando cuenta “del feliz connubio entre lo español y lo indígena creador de la historia nacional” (Montini, 2003: 7)⁵¹⁷. Guido acompañó a Julio Marc, el fundador del museo, ejerciendo las funciones de secretario, lo que posibilitó la adquisición de piezas de arte americano y colonial a partir de las cuales se crearon las secciones de “arte indio americano” y “arte colonial”. (Montini; 2011) (Montini; 2015) (Montini; 2019)⁵¹⁸

son una marca de su producción, las cuales adornan, pero también enmarcan los textos. Pablo Montini destaca que fue de su hermano Alfredo de quien aprendió la técnica del grabado, “en especial del aguafuerte, que utilizó para representar y documentar muchas de las obras arquitectónicas del siglo XVIII con las que ilustraría sus publicaciones” (Montini, 2019: 92).

Analizando las publicaciones que surgen de sus intervenciones en el III Congreso Panamericano de Arquitectos (Bueno Aires, 1927), Cicutti y Nicolini destacan que el autor incorpora en sus obras la siguiente aclaración: “Los dibujos, viñetas y ornamentaciones de esta obra fueron ejecutados por el autor”. Las viñetas incorporadas en *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* son dieciséis que “muestran temas diversos, pero siempre alusivos: la fusión ornamental, de lo europeo con lo americano, las combinaciones de grandes torres con volumetrías que sugieren iglesias o rascacielos *Sezession-Art Decó* y ornamentaciones barrocas americanas y finalmente pájaro, ñandú, composición geométrica, sirena con guitarra – no con charango – superpuesta con la Cruz del Sur, flor y carabela con Cruz del Sur” (Cicutti y Nicolini, 1998: 12).

⁵¹⁶ En esta carta le comenta también que Alfredo Guido “está encantado” de ilustrar su tragedia incaica, trabajo que van a efectuarlo “en colaboración” (Carta de Guido a Rojas, 24 de julio de 1927, IIMCRR). En una carta del 2 de agosto de 1939 se muestra emocionado por el estreno de Ollantay. “Es sencillamente sorprendente, inquietante, presagioso, que su Ollantay Indio haya triunfado en Buenos Aires, puerto por antonomasia” (IIMRR). En la escenografía de Ollantay se destaca el diseño de las obras monumentales incaicas, “cercanas a las obras monumentales públicas que realizaría y proyectaría durante esos años, como el Museo Histórico Provincial de Rosario o el Monumento Nacional a la Bandera” (Montini, 2019: 95). Además de Ollantay, también realizó los bocetos de la escenografía producida por el pintor López Naguil para “La Salamanca. Misterio Colonial”

⁵¹⁷ Antes de estar al frente del edificio del Museo Histórico Provincial de Rosario, Guido había participado en 1928 de los concursos para la construcción del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y del Museo Nacional de Bellas Artes obteniendo en ambos el segundo puesto. (Montini, 2019; Pampinella, 2004)

⁵¹⁸ En el capítulo cinco explicamos la importancia que tuvo el museo para la construcción de un pasado para la ciudad.

En 1927 participa del III Congreso Panamericano de Arquitectos que se reúne en la ciudad de Buenos Aires, allí presenta la Conferencia inaugural que mencionamos más arriba: *Orientación espiritual de la Arquitectura en América*. En esta colaboración expone sus ideas sobre la necesidad de restituir una identidad americana como elemento fundamental para entender nuestra nación y desde allí realizar una arquitectura acorde a las necesidades de la época.

...un conocimiento mayor de las formas que durante varios siglos se levantaron espontáneamente, rústicamente en nuestra América; una comprensión más definida de lo que somos, de dónde venimos, adónde vamos, son para nosotros las disciplinas que se imponen por el momento (Guido, 1927:13).

Más adelante defiende la asimilación de la arquitectura con el arte, destacando que quizás esta disciplina sea “la que esconda mayor razón de ser americanista, por ser el arte social por antonomasia” (Guido, 1927: 67)⁵¹⁹.

Además del Museo Histórico Provincial, Guido había realizado una serie de obras en la ciudad de Rosario antes de la inauguración del monumento histórico nacional a la bandera⁵²⁰. La fachada del *Club Gimnasia y Esgrima* sobre calle Buenos Aires al 900, ubicada cerca del centro histórico de la ciudad, cuenta con una cornisa colonial y detalles art decó⁵²¹. En su casa de calle Montevideo 2112 se observa el estilo arequipeño, mientras que el edificio de calle Corrientes al 1600 (1925) puede ubicarse más en la línea del neocolonial hispanista. Más allá de estas menciones, la casa particular más conocida es la que se ubica en la esquina de las calles Corrientes y San Luis, conocida como casa

⁵¹⁹ En el mismo congreso expresa su adhesión a las teorías de Wölfflin y otros miembros de la escuela alemana. En el ensayo “La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin” se dirige a sus colegas para que orienten sus estudios hacia las teorías modernas y adopten la perspectiva de Wölfflin para el análisis del Barroco. En su intervención incorpora una apreciación propia: “Más lo barroco... no es solamente ese arte especial desarrollado durante los siglos XVII y XVIII, sino, más bien, una evolución natural de las formas que han sufrido una determinada maduración lineal. (...) De aquí que surja un arte barroco de todas las formas que hayan sufrido una evolución biológico-estética en aquel sentido” (citado en Cicutti y Nicolini; 1998: 8-9)

⁵²⁰ Excepto en los casos que se indique otro autor o autores, las descripciones sobre las obras de Rosario se pueden ver en: Mesanich y otros, 1998.

⁵²¹ La obra ocupó se llevó adelante entre 1923 y 1930, la primera etapa en colaboración con Víctor Avalu. Constructor: J.B. Roda. La segunda etapa la realizó el constructor Víctor Avalu. Otros edificios institucionales que modificó, construyó o proyectó fueron: el Jockey Club de Rosario, sede Fisherton (anteproyecto en colaboración con Crescencio de la Rúa, 1922); Cine-Teatro Società Italiana Unione e Benevolenza de la localidad de Las Rosas (1922); Círculo Médico Rosario (entre 1925 y 1926, en colaboración con Víctor Avalu, demolida); Mercado Norte de Rosario (tercer premio en el concurso, 1927); Sede social y deportiva del club Natación y Gimnasia de San Miguel de Tucumán (entre 1936 y 1939); reconstrucción del Convento e Iglesia de San Francisco de la ciudad de Santa Fe (1945). (Cicutti y Nicolini, 1998: 40-41).

Fracassi (1925)⁵²². Se trata de un inmueble destinado a vivienda y negocios, compuesto de tres niveles y desarrollado en dos frentes. Cuenta con un templete ochavado que remata la esquina, que se resalta por un retablo arequipeño. María Florencia Antequera destaca que esta casa irrumpe en una ciudad “sin tradición”, una “arena donde se debatían las estéticas que bregaban por definir lo identitario” (Antequera, 2017: 79)⁵²³.

Sería incompleta nuestra reflexión sobre Ángel Guido si no abordáramos sus aportes al urbanismo⁵²⁴, a su modo de entender el espacio de las ciudades y su organización. Si el neocolonial fue preponderante en su aporte a la arquitectura, en lo que se refiere al urbanismo, Guido puede considerarse moderno (Rigotti, 2003).

Como indicamos en el capítulo cuatro, Guido fue parte del nacimiento del urbanismo y había formulado, junto a Farengo y Della Paolera el *Plan Regulador de Rosario*, el cual contenía sus ideas respecto al lugar preeminente que debería tener el futuro monumento a la bandera, al mismo tiempo que ordenaba la ciudad que venía creciendo de manera descontrolada hasta entonces. En 1929 se formula una Ordenanza Municipal que preveía el contrato con los autores del Plan Regulador, enumerando las operaciones, los plazos y los futuros documentos del plan, previendo obras hasta treinta años hacia adelante. El expediente urbano debía fundamentar las decisiones y producir una información sobre la ciudad que no existía en las oficinas técnicas⁵²⁵. El encargo se concretó a mediados de 1931 y el 6 de abril de 1935 fue presentado el Plan Regulador y de Extensión de Rosario, siendo aprobado por unanimidad el 23 de octubre por un jurado ad-hoc⁵²⁶. Pensando en la trayectoria de Guido, se podría afirmar que esta primera experiencia se perfecciona en sus futuras propuestas, especialmente en las de Tucumán y Salta, expresando entonces

⁵²² De la decoración interior también participó su hermano Alfredo. Si bien la ubicación actual es en pleno centro de la ciudad, en la década de 1920 el tráfico de esta zona no se acercaba para nada al movimiento que existe hoy. Para una descripción pormenorizada del inmueble ver: Antequera, 2017.

⁵²³ Existen otras casas de autoría de Guido en zona centro y barrio Alberdi, solo quisimos mencionar las más destacadas.

⁵²⁴ En el capítulo IV nos ocupamos de explicar la emergencia del urbanismo en Argentina.

⁵²⁵ La Ordenanza se promulgó el 21 de octubre de 1929 y estipulaba en su primer artículo la contratación para la confección del Plan Regulador a los mencionados Carlos María Della Paolera, Alberto Farengo y Ángel Guido. El artículo 2º preveía los plazos, que luego no iban a cumplirse por un viaje que realiza Guido luego de que le es otorgada la beca Guggenheim (debían presentar el expediente urbano a los 8 meses, y el Plan Regulador y de Extensión y la memoria descriptiva a los 18 meses). En el artículo 11º se especificaba que “los técnicos nombrados deberán prever en sus proyectos los trabajos que deberán realizarse en un plano de diez, veinte y treinta años, a la expiración de cuyo término se estima que la agrupación urbana de Rosario comprendida su expansión alcanzará a una población de dos millones de habitantes” (PLAN REGULADOR Y DE EXTENSIÓN; 1935: 138).

⁵²⁶ En un Apéndice al *Plan Regulador de Rosario* se agrega completo el Fallo del Jurado que estaba formado por diferentes profesionales representantes de las cuatro facultades (Ciencias Económicas, Ciencias Matemáticas y Ciencias Médicas de Rosario y de Ciencias Exactas de Buenos Aires), y delegados del HCD y del DOP de Rosario, del colegio de Abogados, el Centro Nacional de Ingenieros y el CIAAR.

sus modos de entender el urbanismo, uno para las ciudades del Litoral y otro para las del Norte argentino (Rigotti y Adagio, 2004).

Si bien figuran los tres autores en la edición del Plan Regulador, distintos argumentos muestran la preponderancia de Guido en su elaboración. Para 1933, cuando Guido regresa de Estados Unidos, finalizada la beca Guggenheim, Farengo ya había renunciado para hacerse cargo de la Dirección de Ferrocarriles y Della Paolera había sido contratado para la Dirección del Plan de Buenos Aires, por lo cual es el rosarino el que se pone el proyecto al hombro⁵²⁷. Desde ese año en adelante, “el trabajo tendría clara impronta de Guido, quien inauguraba así un menú que repetiría con escasas variantes en sus próximos trabajos” (Rigotti, 2004:134). Rigotti también apunta la preeminencia de Guido en la elaboración del plan sosteniendo que a él se debe el carácter técnico del resultado. De hecho, afirma la autora que en la Memoria “resulta evidente la influencia del planning norteamericano centrado en la comparación de índices y estándares a partir de dispositivos analíticos que ya no necesitaban ser justificados” (Rigotti, 2003: 74). Ana María Rigotti sostiene que Guido, en el Plan Regulador de Rosario, se aleja del razonamiento ideologizado que había caracterizado sus trabajos en Historia del Arte. Según la autora, “cuando actuó como ingeniero urbanista prefirió sostener la aplicación de técnicas supuestamente neutras, desprovistas de toda reflexión cultural o moral”. Más adelante sostiene que en el plan de Rosario “estamos frente a una técnica consagrada que ya no necesita preguntarse por qué, ni para qué, y aplica con firmeza instrumentos debidamente probados, en otros contextos” (Rigotti, 2003: 74).

Jimena Cutruneo, retomando los planteos de Rigotti, también afirma la preeminencia de las ideas de Guido, especialmente respecto a la incorporación de los principios del zonning, también a partir de su estadía en Estados Unidos. “Uno de los mayores aportes del Plan fue la incorporación de los principios del zoning, quizás bajo la influencia del paso de Guido por EEUU y apelando a revertir las consecuencias de una concentración de actividades sin coordinación y una desorganización funcional de la ciudad. La división de la ciudad en seis zonas caracterizadas por actividades específicas también se correspondía con una densidad de las construcciones que se reducía a medida que se

⁵²⁷ Teniendo en cuenta su trayectoria profesional e intelectual, Cicutti y Nicolini argumentan una preeminencia de Della Paolera en la primera formulación del Plan de Rosario: “La formación y la actuación previas de Guido y de Della Paolera hacen pensar que la solidez técnica de este último debió ser una contribución decisiva en el equipo. En efecto, el ingeniero Della Paolera había concluido un posgrado en el Instituto de Urbanismo de París en 1928. Desde 1929 había ocupado cátedras de Urbanismo en la Universidad del Litoral y de Buenos y, desde 1932, era Director de la Oficina del Plan de Urbanización de esta ciudad” (Cicutti y Nicolini, 1998: 13).

distanciaba del núcleo central y por una caracterización del trazado por áreas que de algún modo intentaba resolver el trazado en pequeño damero –que- es antiestético por monotonía y rigidez” (Cutruneo, 2013:13-14)

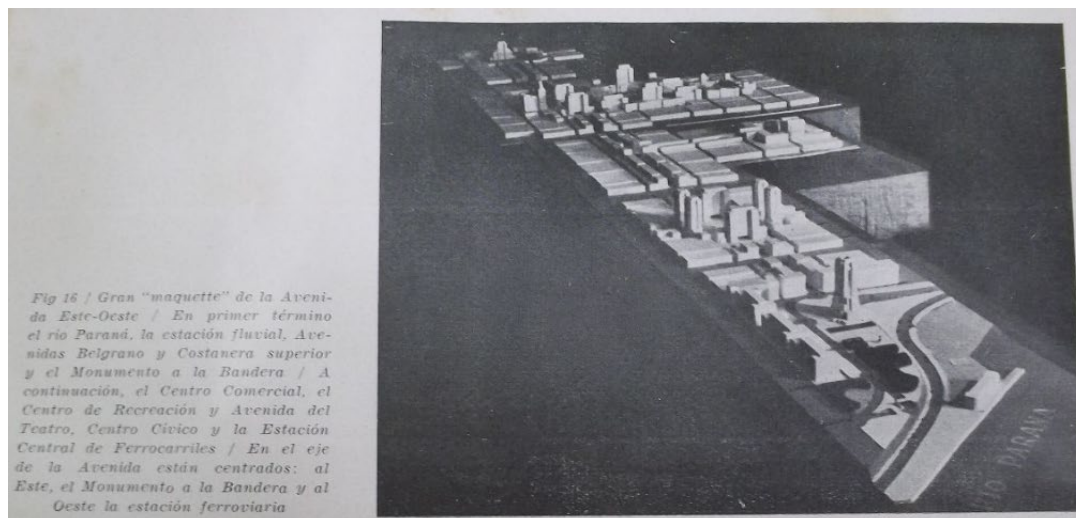
Entre la inauguración de la cátedra de urbanismo y el del Plan Regulador se puede observar un recorrido de Guido en el modo de comprender la organización del espacio que tiene dos vertientes. Por un lado, el “urbanismo científico de raigambre francesa”, con el mencionado Della Paolera como uno de sus exponentes, y, por otro lado, el “planning norteamericano” que fue introducido en Argentina por el alemán Werner Hegemann (Piccoli, 2017: 164)⁵²⁸. También, entre un momento y otro, Guido pasa de expresarse a través del neocolonial principalmente en casas particulares en la década de 1920, mientras que a partir de la década de 1930 “su producción material y escrita se encuentra cada vez más condicionada por una reflexión sobre la experiencia del espacio en la gran ciudad” (Piccoli, 2017a: 84).

¿Qué espacio tiene el monumento en el plan de urbanización de 1935? La mención al monumento a la bandera la encontramos en la sección dedicada a la urbanización de “zonas especiales y de conjuntos monumentales”. En esta sección se puede leer que, de las dos grandes avenidas proyectadas, la que correrá este-oeste y la que lo hará norte-sur, la primera sería el escenario de un “verdadero sistema de centros monumentales” que comenzaría por el “conjunto del monumento a la bandera”. En esta avenida, al estilo del Paseo de la Reforma de Ciudad de México, se “consagraría con nobles formas plásticas los aspectos más representativas e influyentes en la historia y la vida de nuestra ciudad” (p. 58). Sobre el monumento, se aclara que

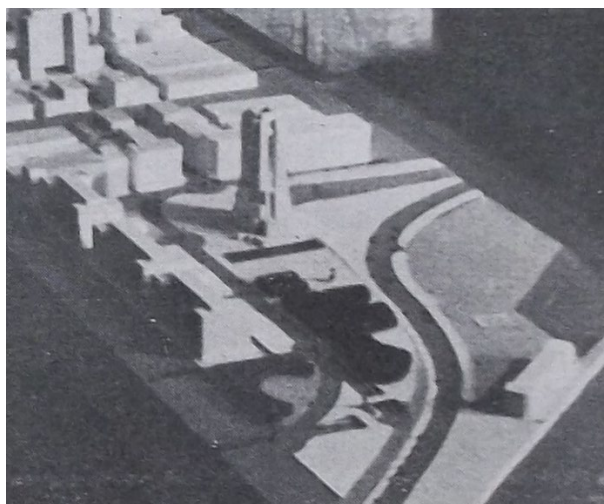
⁵²⁸ Liernur y Pschepiurca se ocupan de señalar las similitudes entre ambos y los diferencia de Le Corbusier, aunque con matices. “En 1931 Werner Hegemann visitó el Río de la Plata como huésped de Amigos de la Ciudad por recomendación de Della Paolera. A diferencia de Le Corbusier, auspiciado por las municipalidades de Mar del Plata, Rosario, Montevideo y Buenos Aires. La presencia de ambos ha sido interpretada como la confrontación de dos maneras antitéticas de concebir la intervención en la ciudad: de un lado la del alemán, partidaria de un cuidado pragmático por lo local con una concepción científica e interdisciplinaria del urbanismo, y en su extremo opuesto la del suizo, orientada por un lirismo profético e intuitivo y basada en una concepción autocrática y utópica. Sin embargo, esta interpretación, en línea con la de Della Paolera y otros protagonistas del debate urbano en la década de 1930, no tiene en cuenta el notable realismo social, político y urbanístico sobre el que se asienta la propuesta programática que Le Corbusier plasmará, con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchman, en el Plan Director para Buenos Aires. Hegemann, al enfatizar la importancia del Plan Regulador y del Reglamento Edificio como herramientas ordenadoras de la renta urbana, no se apartaba de la teoría del “desarrollo natural” de las ciudades en la línea iniciada por Baumeister: el Plan debía distribuir la renta en el proceso de expansión urbana, mientras que el Reglamento Edificio debía regular la explotación de dicha renta y atender los diversos desequilibrios y patologías urbanas en el proceso de expansión metropolitana, desde el hacinamiento hasta la congestión del tráfico vehicular” (Liernur y Pschepiurca, 2008: 158).

el lugar elegido es histórica y topográficamente el más apropiado pues fue en sus inmediaciones que el general Belgrano hizo flamear por vez primera la bandera argentina que él creara, desplegándola sobre las prominentes barrancas de esa región de Rosario (p. 58).

En el plan regulador de 1935, casi como lo había hecho Grondona en 1872, el monumento vuelve a ser pensado para la ciudad del futuro. Grondona imaginaba una ciudad que no existía a fines del siglo XIX, una ciudad que iba a necesitar de manera urgente un monumento histórico de carácter nacional. Guido imagina un espacio monumental también para una ciudad del futuro, rodeado de un parque inmenso que aportará una “inmejorable perspectiva desde las regiones Este y Norte”, mientras que desde el Sur y el Oeste “aparecería como remate imponente de las grandes líneas de las avenidas Este-Oeste y Ayacucho” (p.58). La ciudad que imaginaba Guido en 1935 no llegó a ser, pero sí su monumento y algo de su parque, porque ya desde 1927, cuando Araya realizó la consulta a un conjunto de personalidades del arte y la cultura, se sabía que el monumento debía tener una altura inalcanzable por cualquier otra edificación de la ciudad, una altura que permita observar el monumento desde la ciudad y los barcos que navegaran por el Paraná.



Avenida Este - Oeste. DELLA PAOLERA, Carlos María, FARENGO, Adolfo & GUIDO, Ángel, Plan Regulador y de extensión de Rosario, Municipalidad de Rosario, 1935, p. 59.



Detalle del monumento a la bandera.

Con el fin de incorporar un parámetro sobre el accionar de Guido en el urbanismo de la década de 1930, incorporaremos a nuestro análisis también el Plan Regulador de Tucumán, el cual es formulado en el año 1936, a partir de un encargo del intendente de la ciudad, Roque Raúl Aragón. El plan debía confirmar el proyecto que tenía Guido de una avenida central, que debía materializarse perforando cuatro manzanas tangenciales a la Casa de la Intendencia. En el Plan, Guido incluye “un estudio de la evolución histórico-urbana” para subrayar el carácter paradisíaco de la región en el período precolombino, “el fácil deslumbramiento de sus habitantes frente al poder (primero incaico, luego portuario), la presencia constante de la cerámica como material constructivo y la preexistencia de circunvalaciones y recovas” (Rigotti y Adagio, 2004: 135-136)⁵²⁹.

En una publicación de 1939 auspiciada por la Asociación de amigos de la Ciudad en ocasión de la creación del Primer Instituto Argentino de Urbanismo, se incorpora como introducción a los Planes Reguladores de Salta y Tucumán una ponencia que Guido había presentado al V Congreso Panamericano de Arquitectos de 1939⁵³⁰. En esta colaboración,

⁵²⁹ En definitiva, como destacan Rigotti y Adagio en el Diccionario que compilan Francisco Liernur y Fernando Aliata, en este plan, su “preocupación por el pasado y las potencias de la tradición aparecen vinculadas a una propuesta de pacificación social que encuentra en el urbanismo la escala posibilitante de una reforma eminentemente cultural” (Rigotti y Adagio, 2004: 135-136).

⁵³⁰ Para más precisiones sobre el Plan Regulador de Salta, al que no hicimos una referencia específica porque excedía el análisis que propusimos, se puede ver Nicolini (1982). Este plan es parte de la cruzada de Guido para instalar el neocolonial americano, especialmente cuando se ocupa de la remodelación definitiva de la Plaza 9 de Julio, en la cual observaba una invasión porteña en los edificios que no estaban a la altura de la “dignidad artística” pretendida por él. Su propuesta, entonces, era conservar solo el edificio del Cabildo, la Catedral y el Palacio Episcopal y al resto había que “vestirlos” de neocolonial. De acuerdo a la evaluación de Nicolini, el neocolonial “no murió” nunca en Salta, ya que más allá de la tendencia hacia el modernismo de los jóvenes arquitectos a partir de la década de 1950, la “clientela” continuó inclinándose por las casas blancas y el tinte telúrico (Nicolini, 1982: 68).

Además de los mencionados, Guido realizó otros planes reguladores o de intervención urbana, entre ellos: la monumentalización Funcional de la Av. 9 de la ciudad de Buenos Aires (1941) para la Asociación de Amigos de la Ciudad; el Plan Regulador de San Juan (1943); el Plan Regulador de Mar del Plata para la

titulada *Urbanismo del Norte Argentino. Reargentinización edilicia por el urbanismo* se puede rastrear la idea de ciudad que tenía Guido de acuerdo a su desarrollo histórico y situación presente. Como punto de partida, propone que las ciudades del Norte Argentino, “viejas y nobles”, tienen un “duro destino” producto de la edilicia que viene desde la metrópoli, cuyo primer indicio de invasión fue el riel. A continuación, caracteriza al puerto, lo propiamente rosarino, padre de su existencia y desarrollo, como “lo no histórico por antonomasia” (Guido, 1939: 5). Algunos párrafos más adelante realiza una comparación explícita entre Rosario y las ciudades del Norte, aclarando que “nuestras ciudades del Norte no fueron ciudades improvisadas nacidas, como tantas, “a la buena de Dios”, como Rosario mismo, que no tiene acta de fundación” (Guido, 1939: 8).

Estas ideas ya habían sido anticipadas en 1927, en *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, cuando sostenía que el camino que el arquitecto debía tomar era el de

volver a conectar el ritmo dislocado de nuestra tradición salir de las ciudades populosas o ir a las pampas nuestras, a las vigorosas montañas de nuestra América, para comprender que no hemos hablado nada de nosotros mismos, que todo lo hemos hecho con imaginación prestada, con inspiración exótica (Guido, 1927: 46).

A partir de este argumento, en *Urbanismo del Norte Argentino* rechaza la incursión del estilo moderno en las ciudades del Norte, argumentando que el estilo regional, de una belleza fina y melodiosa, fue desplazado por un estilo moderno pseudo-funcional “y todo ello en homenaje al progreso, en homenaje a la urgencia de “modernizarse”, con una suerte de temor casi patológico de quedar siendo provincianos” (Guido, 1939: 12). De esta forma, vemos que Guido concuerda con lo que planteamos en el capítulo anterior, cuando indicábamos que, si bien durante los años '30 surge una preocupación por modernizar las ciudades, en la segunda mitad de la década emerge una revalorización del Interior o lo provinciano como el lugar donde se podía encontrar el verdadero ser nacional. En definitiva, como indica más adelante la urbanización del Norte argentino debe “defender el patrimonio tradicional y detener el avance portuario” (Guido, 1939: 15).

Como expresamos ya en varias oportunidades, lo que se puede observar en Guido son dos formas de urbanismo de acuerdo con el tipo de ciudad al que se enfrenta: “improvisadas, cosmopolitas, destinadas por su historia y geografía a una pujanza sin unidad”; y otro

Asociación de Propaganda y Fomento (1945, en colaboración con otros profesionales); Parque Sur y Centro Cívico e Histórico de Santa Fe (s./f.) (Citutti y Nicolini, 1998: 41).

urbanismo será para las ciudades del Norte, “sin puertos, alguna vez parte del Imperio Incaico (...) avasalladas por una invasión exotista” (Rigotti, 2004:135).

De este modo, cuando Guido argumenta en torno a los expedientes urbanos elaborados para Salta y Tucumán, la historia tiene un papel preponderante, otorgándole a la arquitectura y al urbanismo la capacidad de la nacionalización mediante la exaltación de sitios históricos y la rehabilitación de monumentos, sintetizando estas ideas en la *reargentinización urbana*:

Rehabilitación de monumentos históricos de trascendencia nacional como la casa histórica de Tucumán. Remodelación de la plaza central de Salta en el estilo del Cabildo. Remodelación del centro de Tucumán, mediante su recién abierta gran avenida central, con sendas recovas en sus flancos y en estilo neo-tradicional (Guido, 1939: 18).

Insistiendo en estas ideas, cuando trabaja la *Monumentalización de la Casa Histórica de Tucumán* como un apartado del Plan Regulador para esa ciudad, sostiene que los gobiernos deben colaborar con la nacionalización, dignificando y jerarquizando

los recintos o lugares donde se han consumado hechos transcendentales de la historia patria (...) Magnificar aquellos lugares, monumentalizar estos recintos, no es otra cosa que poner en quicio la historia auténtica, la veraz, la intergiversable (Guido, 1939: 24).

De esta forma, la tarea que Guido asigna a los gobiernos no es otra que la que comienza a realizar por estos años la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares históricos, señalando y jerarquizando los sitios históricos dispersos en las provincias. Reforzando esta tendencia evidente en la coyuntura, destaca el valor histórico de Rosario y Tucumán:

Recintos como el de la casa histórica de Tucumán, o lugares como el de la barrancas del Paraná – donde enarboló Belgrano por primera vez la bandera argentina – deben ocupar una posición jerárquica de primera magnitud, en aquella susodicha monumentalización (Guido, 1939: 25).

Resulta interesante la conclusión del Plan Regulador que propone para Tucumán, ya que aquí lo importante es otorgarle a la Casa Histórica un marco digno de su relevancia histórica:

muy cerca está pues Tucumán, de lograr un marco digno a su noble y admirada Casa Histórica. Será esta, entonces, una efectiva, viva y auténtica lección de historia patria. Peregrinaciones de argentinos de todas partes del país, llegarían a la noble

capital del Norte Argentino, para revivir un instante aquellos tiempos heroicos y para admirar, en un clima dignidad y de respeto, a aquellos próceres visionarios que gestaron nuestra nacionalidad (Guido, 1939: 41).

En este punto, Guido retoma de manera casi exacta lo que Rojas sostiene en el Centenario cuando se ocupa del rol que deben cumplir los monumentos y sitios históricos en la educación, principalmente en la escuela primaria, cuando al visitarlos los niños se contagien de los valores patrióticos y vivan la historia (Rojas; 1909). Pero esta conclusión no resulta interesante sólo en este aspecto, sino que también permite marcar una diferencia respecto al Plan de Rosario, ya que como señalábamos más arriba allí el lenguaje es más técnico que ideológico, demostrando las pericias propias de los urbanistas. De hecho, cuando en el Plan de Rosario se plantea la incorporación del monumento a la bandera, que marcaría el sitio histórico más importante de la ciudad con relación a la historia de la nación, no hay ninguna alusión a la necesidad de nacionalizar mediante la instalación de monumentos. De esta forma, como parte del capítulo 6, *Urbanización de zonas especiales y de conjuntos monumentales*, aparecen ordenados los monumentos a colocarse sobre la gran avenida a proyectarse que correrá de Este (río) a Oeste (Centro). Sin ninguna alusión a los valores de la historia y la tradición, para el primer lugar se señala el “conjunto del monumento a la bandera y accesos de Estación Fluvial próxima a construirse” (Della Paolera, Guido y Farengo; 1935: 58).

En última instancia, entonces, observamos un plan, un urbanismo, el destinado a la ciudad de Rosario, con una clara preponderancia técnica⁵³¹; y otro plan, otro urbanismo, el de Tucumán, que, si bien especificará un diseño, se ocupa de enmarcar el sitio histórico de la Casa Histórica. Esta distinción puede observarse también en los modelos tomados para cada caso. Mientras que para las ciudades noroeste, con sus “techos de tejas y muros blancos”, la inspiración es el neocolonial misionero y mejicano que había observado en California, para las ciudades como Buenos Aires y Rosario, ambas cosmopolitas y portuarias, el modelo es Nueva York y “sus rascacielos” (Rigotti, 2011: 6).

Los antecedentes de Guido en el urbanismo posibilitaron que su forma de pensar el monumento a la bandera sea a partir de su relación con la ciudad. Su tema no fue sólo la obra, sino la ciudad misma, el modo en que la obra reestructuraría el diseño urbano de

⁵³¹ “El plan para Rosario planteaba la reorganización del sistema ferroviario y portuario, la reestructuración del sistema vial con una distribución radio-concéntrica de arterias principales evitando la apertura de diagonales, el proyecto de una red de subterráneos, la construcción de un aeropuerto, una red de parques y espacios verdes, nuevas urbanizaciones y el diseño de un área central con una gran avenida” (Cicutti y Nicolini, 1998: 13).

Rosario. Esta pasión por la ciudad es, en cierto modo, la que permite explicar su constancia luego de ver naufragar múltiples proyectos para nuestra ciudad y proponer para luego de la inauguración del monumento la proyección del Gran Parque Nacional a la bandera.

Si bien la obra de Guido estaba muy presente en la ciudad, desde mediados de la década de 1920 y hasta la inauguración del monumento, los diferentes gobiernos locales habían desoído o abandonado muchas de sus propuestas. Como él mismo recuerda en 1957, se le había dado la espalda con el desmantelamiento de la torre del Correo Central⁵³², así como se desestimó y archivó su plan regulador para la ciudad en 1937, el plan de urbanización para la isla El Espinillo (1937), la Escuela Superior de Bellas de Orientación Social que había propuesto (1951)⁵³³, la Ciudad Universitaria y en el Instituto de Arte Americano de la Universidad del Litoral (1955), entre otros proyectos (Guido; 1957)⁵³⁴. Con el proyecto para un monumento a la bandera, Guido tenía la oportunidad de recuperar la iniciativa. Si bien su interés no era nuevo, ya que en 1928 se había expresado contra la comisión Pro-monumento por privilegiar a los artistas y arquitectos extranjeros, recién en 1935, en el marco del plan regulador para Rosario, reaparece el interés de Ángel Guido por el monumento a la bandera, al que ubicaba en un lugar destacado para la ciudad⁵³⁵. Por otra parte, antes del proyecto presentado en el 1939 había realizado una serie de doce bocetos del monumento, aunque no tenemos certeza de los años de su elaboración y tampoco poseen firmas, con la salvedad del conocido como “Gran Parque”. Sin embargo, como fueron encontrados entre los papeles personales de Ángel Guido pueden considerarse parte del proceso creativo del autor⁵³⁶. De todos ellos, once son dedicados a

⁵³² El del edificio de correos y telégrafos es de sus fracasos más conocidos. En 1929 se habían iniciado las obras, que se abandonan en 1932 desarmando la torre de 75 metros de altura que ya había sido colocada. “El tema de la torre se reitera y adquiere un carácter trascendental en el proyecto del Monumento a la Bandera” (Cicutti y Nicolini, 1998: 23)

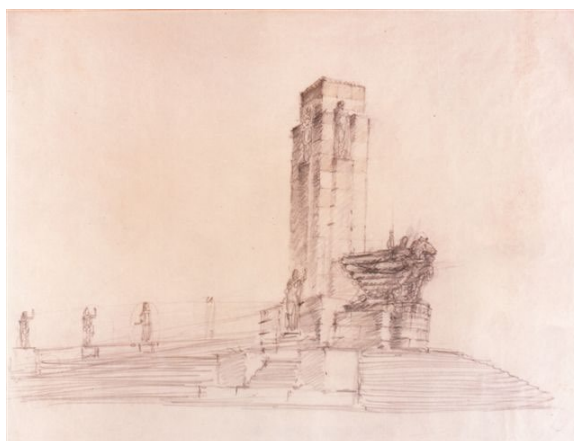
⁵³³ Esta academia tenía, entre otros objetivos, la de “articular la formación de artistas y artesanos al tiempo que se criticaba la poca jerarquía otorgada a las *artes menores*, relegadas a las escuelas de artes y oficios reservando las academias para las *bellas artes* o *arte puro*”. Como no podía ser de otra manera, este espacio también fue pensado como un canal de difusión del americanismo (Welti, 2019: 142).

⁵³⁴ Por fuera de la ciudad de Rosario, Guido es el autor del Monumento al Combate de San Lorenzo de la provincia de Corrientes (1950), del proyecto para el Mausoleo para Ricardo Rojas (1959) y Mausoleo para Roque Sáenz Peña (1959), ambos para el Cementerio de La Recoleta. (Cicutti y Nicolini, 1998).

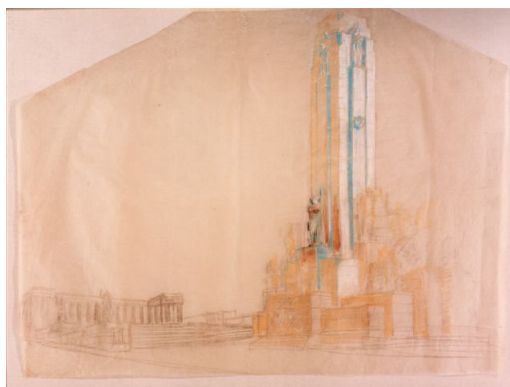
⁵³⁵ Al analizar los planos y dibujos que aparecen en el *Plan Regulador* de 1935, Piccoli se ocupa de ampliar la caracterización de Guido como un divulgador de *Eurindia* y propone que el autor ha reflexionado sobre el espacio y la forma al pensar la organización de las ciudades. “En esa representación de la ciudad el espacio emerge como una plataforma susceptible de ser analizada y transformada desde una perspectiva científica y racional, pero también interpretada desde la dimensión cultural e histórica que demanda la creación artística” (Piccoli, 2017a: 75).

⁵³⁶ El boceto del “Gran Parque” ya estaba expuesto en la Sala Antártida del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, mientras que los once dedicados a la torre fueron recuperados en la década de 1990 e incorporados al ADFMNB. Los dibujos estaban muy deteriorados porque la oficina en la que fueron

la torre como tema central y pueden ubicarse con anterioridad al número doce que incorpora al parque nacional a la bandera⁵³⁷. Esta insistencia en la torre como tema central de la obra contrasta con la casi desaparición del propileo en los bocetos. Por otra parte, los dibujos sirven para presentar las intenciones generales de la obra, lo que se percibe en la falta de precisión en las esculturas, dejando entrever que se dejará a los escultores la libertad de las terminaciones (Boix y Montelpare, 2020). Como no hay una certeza, siguiendo la composición de los mismos, del orden en que fueron realizados por su autor, a continuación los copiamos respetando el orden en el que aparecen en una publicación de la Dirección del Monumento Histórico Nacional a la Bandera del año 2020.



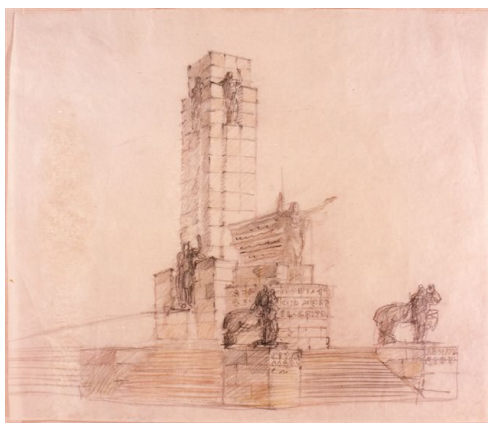
Bocetos Restaurados [06] Inv923833 Caballo alado. 84,50 cm alto x 109,50 cm ancho.
Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



Bocetos Restaurados [07] Inv923834 Sin puntas 300dpi ESF 80. 102 cm alto x 137,50 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.

encontrados había sufrido un incendio además de encontrarse enrollados, por lo que el proceso de restauración tuvo que ser dirigido por el Museo Nacional de Bellas Artes. (Arbio; 2020).

⁵³⁷ Eduardo Arbío, el arquitecto encargado del mantenimiento del monumento a la bandera, indica que “hay diferencias muy importantes entre el dibujo del *Gran Parque* y los de las torres: difieren en sus dimensiones y en su contenido ya que es evidente que se trata de dos momentos distintos del proceso de proyecto: las torres obedecen a un momento inicial, mientras que el boceto conocido como *Gran Parque* pertenecería a un momento posterior. En él, el Monumento aparece como una pieza casi completamente diseñada en medio del entorno urbano que el autor imaginaba” (Arbio; 2020: 3).



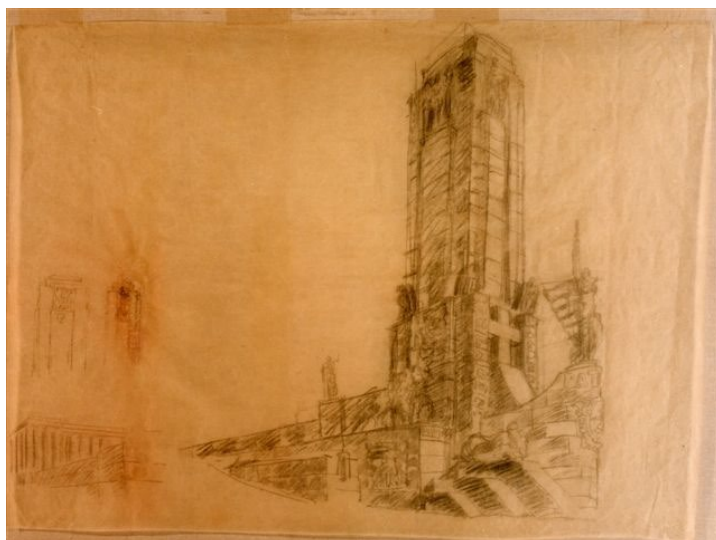
Bocetos Restaurados [11] Inv923835 Estatua con brazos abiertos 300dpi ESF 80. 84,50 cm alto x 102 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



Bocetos Restaurados [09] Inv923836 Estatua con brazos en alto 300dpi ESF 80. 102 cm alto x 78 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



Bocetos Restaurados [10] Inv923837 Estatua con alas y asta-Escudo en proa 300dpi ESF 80. 107,50 cm alto x 117 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



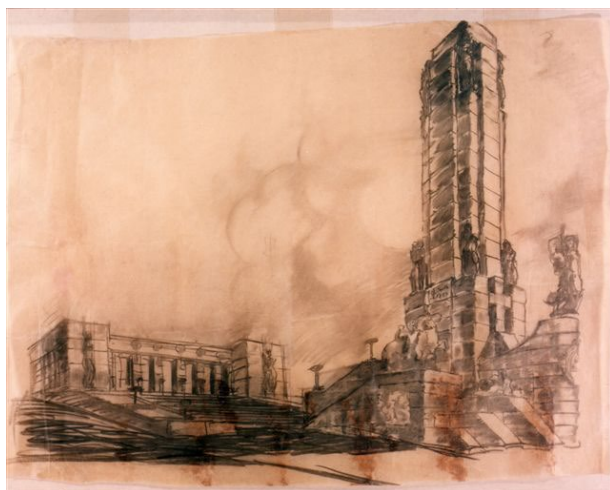
Bocetos Restaurados [08] Inv923838 A la izquierda Propileo 300dpi ESF 80. 102,50 cm alto x 137,5 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



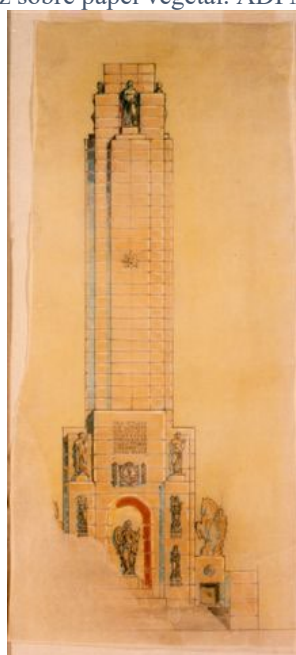
Bocetos Restaurados [03] Inv923839 Verde 300dpi ESF 80. 102 cm alto x 157,50 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



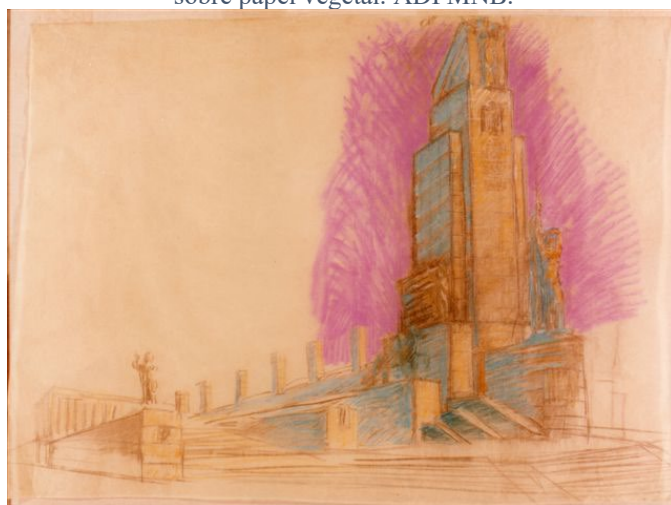
Bocetos Restaurados [02] Inv923840 Rojo 300dpi ESF 80. 110 cm alto x 162,50 cm ancho. Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



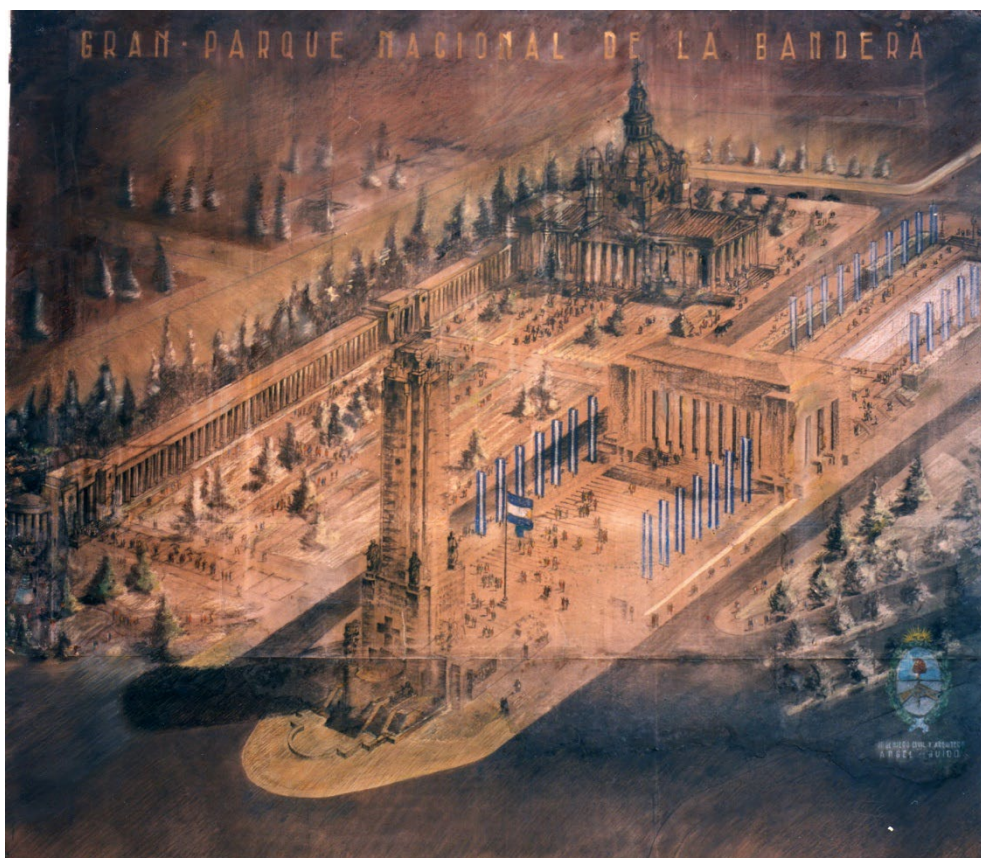
Bocetos Restaurados [01] Inv923841 Esfumino 300dpi ESF 80. 107, 50 cm de alto x 137,50 cm ancho.
Lápiz sobre papel vegetal. ADFMNB.



Bocetos Restaurados [04] Inv923842 Vertical 300dpi ESF 80. 147,50 cm alto x 72,50 cm ancho. Lápiz
sobre papel vegetal. ADFMNB.



Bocetos Restaurados [05] Inv923843 Violeta 300dpi ESF 80. 102 cm alto x 137,50 cm ancho. Lápiz
sobre papel vegetal. ADFMNB.



Gran Boceto Parque Restaurado 300 dpi ESF1. 204 cm alto x 234 cm ancho. Lápiz sobre papel ara escenografía. ADFMNB.

Respecto al proyecto presentado en 1939, siguiendo el análisis que realiza Ana María Rigotti, podemos observar diferencias entre los bocetos de Bustillo y de Guido. De acuerdo a la autora, sería Guido el que le da el toque final al monumento a la bandera.

“Guido no sólo transformó, en la maqueta y las témperas presentadas finalmente al concurso, lo sugerido en los dibujos de Bustillo, aparentemente sin autorización. Suyo era también el tema finalmente desarrollado – el rascacielos – de inquietante semejanzas con el obelisco propuesto por Gianotti en el concurso fallido de 1928. Pero un antecedente más importante es la prefiguración ajustada del monumento como rascacielos sobre la barranca en la maqueta del Plan Regulador de Rosario de 1935” (Rigotti, 2011: 3)

Otra parte del argumento tiene que ver con la influencia alemana en el modo de tratar el espacio que se puede observar en Guido. Siguiendo con la argumentación de Ana María Rigotti se puede sostener que Guido toma de Wölfflin y Worringer la “cuestión de los caracteres nacionales” para encontrar lo americano incorporando las corrientes estéticas europeas pero adaptándolas. Esto se verifica en la definición de un “barroco colonial”, destacando su diversidad que se puede observar tanto “por la introducción arqueológica de elementos sino [también] por diferencias con la voluntad de forma, apasionada y extremista, del hombre español churrigueresco y su atavismo árabe”. A partir de los

mismos presupuestos teóricos, distingue la arquitectura criolla del norte, que puede denominarse como un “barroquismo tropical azteca”, de la del sur, influenciada por la cultura incaica, menos pintoresca y más cercana a la actual. Así, Rigotti encuentra que Guido incorpora una serie de variaciones al proyecto del monumento que indican su impronta por encima de la de Bustillo: “claridad en la expresión de volúmenes, alternancias de escalonamiento, continencia de formas, gusto por los espacios limitados, neta superficialidad distinguiendo los planos y una ornamentación subordinada a las estructuras mayores en la que se destacan los elementos astrolátricos estilizados” (Rigotti, 2011: 5). Cerrando su análisis, Rigotti afirma que la maqueta y las acuarelas finales que se presentaron al concurso son de autoría de Guido. En ellas, la torre cede paso a un “más alto y franco rascacielos con los característicos juegos cúbicos que se extienden al remate apiramidado y que, con su nueva escala, ahoga definitivamente los grupos escultóricos”. En este diseño, los soles incaicos reemplazaron la primacía de la cruz, “cuya espectacular proyección de luz resalta en la vista nocturna elegida”. Se ha agregado una fuente, la proa ofrece olas petrificadas en los laterales, el teatro griego se concentra en la escalinata monumental destinada a fiestas cívicas, el altar de la patria que refiere a la “capilla de indios cuyos antecedentes rastrea en el siglo XVIII”, entre otros elementos que marcan la impronta de Guido⁵³⁸.

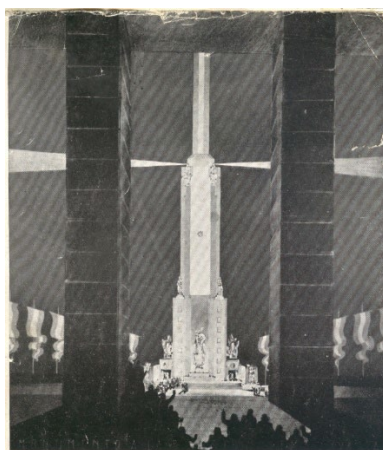


Lámina presentada al concurso. Vista nocturna. ADFMNB

⁵³⁸ “El efecto de abstracción, de tono eternamente moderno, se perfecciona por el travertino de San Juan que envuelve las masas de hormigón por dentro y por fuera con juntas difuminadas para acusar su condición de revestimiento. Este recurso permite, además, incorporar la ornamentación tipográfica y figurativa plana según la enseñanza incaica, sin menoscabar la geometría volumétrica cuya gravedad descansa en las proporciones remarcadas por aristas nítidas. La horizontalidad del propileo hace más rotunda la verticalidad del rascacielos, mojón erguido al filo del horizonte pampeano. Junto a los parapetos de la escalinata monumental, define un ámbito luego perfeccionado por las treinta y cuatro columnas farolas / mástiles ya sugeridas en la ténpera de la presentación y claves para filtrar el ruido y el movimiento de los automóviles. El propileo es también el velo que (...) permite jerarquizar la apreciación gradual del monumento desde la plaza germinal: su torre/rascacielos sólo debe presumirse antes de llegar, sacando provecho de la sorpresa y lo imprevisto” (Rigotti; 2011: 9)

Por último, está “el telón de fondo” que acompañó a Ángel Guido durante su obra, el peronismo. Su designación como rector de la UNL en 1948 suele reducir su lugar al frente de la obra por su supuesta adhesión al gobierno⁵³⁹. Lo cierto es que Guido era un militante de su propia causa, el neocolonial americano, el arte mestizo, la argentinización... Por otra parte, el momento en que gana el concurso junto con Bustillo y los escultores es el año 1940, cuando todavía no existía el peronismo. En cualquier caso, sobre la influencia del peronismo en la posibilidad de construir el monumento y la asignación de fondos, nos ocuparemos en el apartado que sigue⁵⁴⁰.

Por lo que venimos desarrollando, notamos que Guido se mostraba con entusiasmo para realizar lo que él pensaba que necesitaba la ciudad, actitud que cambia en la década de 1950. Posiblemente por lo que significó la lucha por los fondos para terminar el monumento y la frustración por el rechazo de muchos de sus proyectos para la ciudad. En la novela que publica bajo el pseudónimo Osir Aanor, su tono se vuelve pesimista y mortificado, hasta que finalmente el protagonista se suicida ante la desazón de una ciudad que dejó de tener la pujanza y el brillo del progreso. En un capítulo elocuente, además, en un delirio del héroe de la novela, sucede un enfrentamiento entre Buenos Aires y el interior, que también ejemplifica la sensación que sentía Guido de que la capital nacional avasallaba los intereses de las provincias.

⁵³⁹ Según Pablo Montini, esta adscripción de Guido al peronismo implicó una desacreditación de su figura por parte de la generación que se vio excluida de las universidades durante esa etapa. Sin embargo, este encasillamiento no se ve reflejado en las propias acciones del arquitecto, quien desde 1952 “se había mostrado como un firme opositor a muchas de las políticas implementadas por el peronismo” (Montini, 219: 77). Inclusive la desazón a la que hicimos referencia en la cita de *La Ciudad del puerto petrificado* da cuenta de ello. En este sentido, en ocasión del discurso que pronuncia en la inauguración de la *Exposición histórico económica de Rosario* de 1953 donde expresa su descontento respecto a la paralización del puerto (Montini, 2015). Otra de las confusiones respecto a las adscripciones de Guido se debe a la calificación del monumento a la bandera como un exponente del estilo totalitario, cuando en realidad se trata de una expresión moderna de sus indagaciones anteriores ligadas tanto al neocolonial americano como a su admiración por los rascacielos (Montini, 2019; Rigotti, 2011).

⁵⁴⁰ Entre los temas nombrados pero no desarrollados se encuentra el del *arte mestizo*. Si quisiéramos aclarar en este punto que, siguiendo los análisis de Pablo Montini, podemos inferir que la imagen que nos quedó de Guido estuvo influenciada por las críticas negativas que recibió por ella. “Este arte que se gestaba a espaldas del arte oficial importado de España, en las capillas e iglesias de los pequeños poblados, fue examinado por Guido en sus formas decorativas aplicando el instrumental “moderno” brindado por Wölfflin y Wilhelm Worringer (1881-1965), de quien tomó el concepto de “voluntad de forma” para explicar las diferencias entre el arte barroco español y el arte mestizo. Con esta nueva definición, que tuvo por muchos años una amplia y polémica difusión, buscaba alivianar la tensión entre indigenismo e hispanismo que se producía en el campo historiográfico de la época. Consciente de los problemas que reportaba el análisis histórico del arte colonial, Guido se apropió del instrumental crítico-analítico del puro visibilismo para realizar una historia del arte sin nombres, superando las proposiciones positivistas del “medio” y sostener el presupuesto de la autonomía artística identificando en las formas artísticas surandinas del siglo XVIII los gérmenes de un espíritu de independencia que llegaría en lo político un siglo más tarde” (Montini, 2019: 87).

Minotauros del noroeste argentino: vuestro es el folklore que nos une estéticamente a los Incas. Vuestros son la música quechúa, la danza vernácula, el cancionero mestizo, que han dado un acento regional y americano al espíritu argentino. Del alma de vuestra tierra proviene el sol de la Bandera sol de los incas. Vuestra es la tradición argentina de limpio arraigo telúrico y todavía no enlodada por el cosmopolitismo porteño (Onir, 1954: 94).

Sin embargo, más allá de este rescate del interior, de lo que da cuenta esta novela, y que se percibe desde el título (*La ciudad del puerto petrificado*), es del enojo de Guido por la decadencia de la ciudad. Si bien había sido crítico de lo que podía producir la actividad del puerto en las ciudades, en 1954 revierte su discurso y expresa una nostalgia del modelo agroexportador (Montini, 2015).

Los escultores

Junto a Bustillo y Guido, firmaron el proyecto Alfredo Bigatti y José Fioravanti. Ambos tenían una trayectoria reconocida y, como explicamos en el capítulo IV, Fioravanti era conocido de los hermanos Guido y había participado como jurado en el concurso de 1927. También mencionamos más arriba que Bustillo construyó la casa de Fioravanti.

Asimismo, es fácilmente comprobable que ambos escultores se conocían entre sí por su participación durante la década de 1920 de los Salones Nacionales y compartían la amistad del escultor Sesostris Vitullo (1899-1953) quien trabajaba como modelo para algunos artistas amigos. También es probable que Bigatti y Fioravanti hayan compartido alguna estadía en París en los primeros meses de 1924 y luego en 1929, cuando ambos coincidieron con otros artistas que iban a formar a la ciudad francesa (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015).

Otro rasgo interesante para destacar es que una vez que Bustillo se alejó del proyecto y Guido quedó como director de la obra, los escultores se dirigían a él de forma conjunta, en general son reclamos de pagos firmados por ambos⁵⁴¹. Teniendo en cuenta lo que planteamos en el capítulo IV sobre la actitud corporativa de los artistas durante la década de 1920 luchando por un lugar privilegiado en la contratación de obras de carácter nacional – movimiento que fue apoyado por Fioravanti desde su rol de jurado en el concurso de 1927 – es posible analizar la relación entre ambos escultores desde la lógica de la camaradería. Más adelante ampliaremos esta pertenencia generacional.

⁵⁴¹ Estas notas se conservan en el archivo de la Fundación Forner-Bigatti.

Alfredo Bigatti tenía cuarenta y cinco años cuando comenzó la construcción del monumento a la bandera. Su formación profesional había comenzado a mediados de la década de 1910, primero con Tobías Palese y luego en la Escuela Nacional de Bellas Artes cuyo director era Pío Collivadino⁵⁴². Según Pablo Fasce (2019), el escultor tenía una mirada crítica sobre esta institución que propiciaba una formación que catalogaba como anticuada que se basaba en la copia de grabados y modelos en yeso de obras clásicas.

En 1920 obtiene el tercer premio en el Salón Nacional. Este temprano reconocimiento le permitió vincularse con uno de los jurados del certamen, Gonzalo Leguizamón Pondal quien lo introdujo en la tendencia moderna de Antoine Bourdelle, el escultor que restituyó a la escultura el “carácter de composición monumental que había perdido en los tiempos eclécticos de la centuria anterior” (Payró; 1966: 12). Bigatti recuerda en su Autobiografía que hasta el momento que Leguizamón Pondal le permitió conocer a Bourdelle

...había trabajado como autodidacta, pero al enfrentarme con esos documentos, tomé conciencia de dónde podía tomar material para formarme y quién podía ser mi maestro (en: Payró, 1966: 22)⁵⁴³.

En 1923, luego de lograr el segundo premio del Salón Nacional, consigue realizar su primer viaje a Europa. Instalado en París, continúa su formación con el mencionado Emile-Antoine Bourdelle. Viajó también por Reino Unido e Italia, lo que le permitió admirar tanto obras de arte precolombino como del Renacimiento. Con su regreso a Argentina en 1924, proliferan los premios y encargos⁵⁴⁴. En 1928 es nombrado profesor de dibujo en la Escuela Industrial de la Nación *Otto Krausse*, cargo que desempeñó hasta 1952. De acuerdo con lo que él mismo rememora en su Autobiografía de 1961, este trabajo fue obtenido directamente por la gestión del presidente Alvear y le permitió tener un dinero para sobrevivir (en Payró, 1966: 26). También como docente participó de una

⁵⁴² En su autobiografía de 1961, Alfredo Bigatti recuerda los años de la Primera Guerra Mundial en Argentina como de una profunda escasez de materiales, ya que todo se importaba. “Para poder modelar, recogíamos tierra arcillosa en las costas del río (donde actualmente se encuentra el Balneario Municipal). Con la misma tierra, mezclada con polvos de colores, fabricábamos unos tizones para dibujar; en cuanto al papel que usábamos para diseñar desnudos de tamaño natural, lo comprábamos a los carreros que a las cuatro de la mañana, cargaban los restos de las bobinas de papel que usaba en sus tirajes del diario *La Prensa*” (publicada en: Payró, 1966: 21).

⁵⁴³ Pablo Fasce llama la atención sobre esta cercanía de Bigatti a Bourdelle luego del rechazo que había generado la escultura de Sarmiento realizada por su maestro Auguste Rodin (Fasce, 2019a).

⁵⁴⁴ En 1924 obtuvo el Segundo Premio Municipal del Salón Nacional por su obra *Alfa* y realizó una serie de medallas para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En 1926 obtuvo con su obra *Pureza* el primer premio nacional y el segundo Municipal (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015).

experiencia novedosa junto a otros artistas dictando los Cursos Libres de Arte Plástico dictados en el Palacio Barolo de la Ciudad de Buenos Aires desde 1932⁵⁴⁵.

En 1929 obtiene el Premio de Escultura en el Salón Municipal de Rosario y realizó su segundo viaje a Europa, visitando Bélgica, Holanda, Francia y Grecia. Durante la década de 1930 se destacó por sus acuarelas y en 1936, luego de recorrer el Norte Argentino, comienza su carrera monumental presentándose al concurso del monumento a Simón Bolívar en el que obtuvo el tercer premio y al de Bartolomé Mitre para la ciudad de La Plata, que le sería adjudicado en 1938⁵⁴⁶. En 1937 obtuvo el Gran Premio de Escultura en París por su obra *Cabeza de mujer*, trabajo realizado en talla directa sobre una piedra muy porosa y frágil, lo que da cuenta de “su gran dominio técnico” (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 160). En 1940 comienza a trabajar en el monumento a Julio Argentino Roca para Choele Choel.

Siguiendo el análisis de Pablo Fasce, en el monumento a la bandera se puede observar el interés que al escultor le despertaba el Noroeste Argentino y Bolivia, lugares que había visitado con su esposa Raquel Forner a mediados de la década de 1930. Por otro lado, esta obra condensa el “ideario estético” de Bigatti al tratarse de una “labor colectiva” que planteaba una “articulación entre escultura y arquitectura” y “conjugaba una síntesis entre tradición y modernidad” al combinar el rascacielos con el arte precolombino y el clásico (Fasce; 2019a: 26). Por otra, este encargo llegó en el momento de apogeo de su labor como artista que había comenzado con la década de 1930 (Corsani, 2019).

El monumento a la bandera dejó su marca en el cuerpo de Alfredo Bigatti, quien sufrió problemas físicos y financieros, por lo que a partir de la década de 1950 se dedicó a esculpir figuras de pequeños formatos. En 1961 Bigatti recordaba su experiencia en el monumento a la bandera como un “esfuerzo agotador” que resintió su salud.

La labor escultórica realizada para el monumento a la bandera, quizá no se pueda valorar en sus auténticas proporciones, dada la inmensa mole que la rodea y sirve de pedestal. Como detalle, diré que la figura de “La Patria Abanderada”, una de las

⁵⁴⁵ En el contenido de estos cursos Pablo Fasce encuentra una distancia notable respecto a los antiguos maestros entre los que se encontraba Alfredo Guido: “Los cursos se constituyeron como una propuesta renovadora respecto de la anticuada enseñanza en las instituciones oficiales, en las que los antiguos maestros como Pío Collivadino y Alfredo Guido continuaron dictando clases hasta finales de la década del cincuenta; Bigatti y sus colegas dieron inicio a la primera propuesta educativa que introdujo a los estudiantes en los problemas de las vanguardias, adelantándose por dos años a la Mutualidad Popular de Artistas Plásticos de Antonio Berni en Rosario y casi dos décadas al Instituto Superior de Artes que Spilimbergo comandó en Tucumán” (Fasce; 2019a: 25).

⁵⁴⁶ Este monumento que se inauguró en 1942 fue un regalo del gobierno de la provincia de Buenos Aires a su ciudad capital por cumplir sesenta años.

que me correspondió realizar y que está ubicada al frente del monumento, tiene una altura aproximada de ocho metros y medio. Los otros grupos con “La Pampa” en bronce y los dos relieves laterales de 8 metros por 4 de altura y 8 metros por 3.30 fueron composiciones realizadas en piedra de los Andes; resultaban obras de tamaños colosales vistas en el estudio. “La Pampa”, compuesta por una figura de caballo y un indígena, tiene más de 6 metros de altura. Al finalizar esta obra, realizada con gran escasez de medios, dado los contratos firmados durante 1942, que significó una moneda desvalorizada por los acontecimientos y con la salud quebrantada, mis futuros trabajos se concentraron a obras de reducido volumen y a búsquedas estéticas que alternaba dibujando y grabando (en Payró, 1966: 32).

Por su parte, José Fioravanti era contemporáneo a Bigatti, pero se diferenció de su compañero por poseer una educación más formal. En 1918 obtuvo el Tercer Premio del Salón Nacional y al año siguiente el primero. En esos años se le encomendó el monumento a Raúl Colombres para la provincia de Tucumán, por lo que aprovechó para exponer algunas de sus figuras en el Salón Nacional de 1923, el mismo año en que fue nombrado miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Desde 1924 realizó varios viajes a Europa, donde conoció de primera mano el arte clásico y renacentista “que sentaron las bases para su propia concepción artística” (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 164). Realizó exposiciones exitosas en París y Madrid y en 1927 regresó a Argentina consagrado como artista. A partir de entonces recibió varios encargos entre los que se pueden mencionar los relieves para la Casa de Gobierno, y los monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña. Si bien no participó directamente del “Grupo de París” del que era miembro Bigatti, “sus metas fueron similares a las de pintores y escultores que buscaban la recuperación de la figura del hombre sin adherir al arte de vanguardia” (Corsani, 2018: 3). Entre 1929 y 1935 residió en la capital francesa. De regreso a Buenos Aires, fue nombrado profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes *Ernesto de la Cárcova* y le fueron encargados una importante cantidad de obras, entre ellas el monumento a Roosevelt. Sin embargo, su obra más conocida (y popular), la que aparece en todas las fotografías de turistas, fue el monumento al Lobo Marino inaugurado en la Rambla de Mar del Plata en 1941. Luego de la inauguración del monumento a la bandera, Fioravanti refuerza su reconocimiento público, más por su obra que por su nombre.

Fioravanti se encuentra muy presente en el espacio público, produciendo un conjunto de monumentos que comparte en su composición el soporte arquitectónico, las esculturas y

los relieves. Al mirarlos en conjunto, estos monumentos muestran una evolución del artista, en la que el primer momento se observaba una masa compacta sobre la que se ubican las figuras y relieves⁵⁴⁷. En un segundo momento, Fioravanti reemplaza estos monumentos “montaña” por obras que incorporan espacios interiores y plataformas que permiten la circulación. Los monumentos a Bolívar y a Roosevelt son característicos de este momento. Con el paso del tiempo empezará a trabajar en bronce, otorgando rasgos más realistas a los retratos, como puede verse en el monumento a Manuel Mujica Lainez (Lazara, 2010)⁵⁴⁸.

Con la intención de marcar una distancia respecto a períodos anteriores, debemos mencionar que a diferencia de lo que pasaba en los años en que Lola Mora gestionó sus contratos, a partir de la década de 1910 los artistas comenzaron a tener un campo de acción más institucionalizado a partir de su participación en los concursos para obras de arte público y los Salones Nacionales. Sobre los primeros nos hemos ocupados en los capítulos anteriores, sobre los segundos debemos decir que comienzan a realizarse regularmente desde 1911, y tanto Bigatti como Fioravanti participaron exitosamente en varios de ellos (Corsani, 2019). Estos “salones” tenían, a su vez, sus réplicas menores a nivel provincial y municipal. Todo este circuito facilitaba el conocimiento y la supervivencia económica de los artistas⁵⁴⁹. Simultáneamente, la Academia Nacional de Bellas Artes iba reclutando a artistas consagrados que, mediante la participación como jurados, garantizaban la reproducción del campo artístico. Además de los salones, los artistas jóvenes recurrieron a otras herramientas para lograr instalar el “arte moderno” fue

⁵⁴⁷“El caso ejemplar es el Monumento a Nicolás Avellaneda, concebido su soporte como una pirámide escalonada de tipo egipcio o, si se quiere, de un zigurat mesopotámico en cuyos diversos niveles se van ubicando los personajes y relieves” (Lázara, 2010: 32).

⁵⁴⁸ En diciembre de 2019 se inauguró en la casa de Victoria Ocampo una muestra sobre la obra de Fioravanti. A partir de este estímulo, han aparecido varios artículos periodísticos que reflexionan sobre su presencia en el espacio público y la falta de reconocimiento que se percibe de su obra. Para observar imágenes de algunas de las obras a las que hicimos referencia se pudo ver: Martínez, Cecilia, “Diez obras para redescubrir a Fioravanti: esculturas para la eternidad a la vista de todos”, *La Nación*, 2 de diciembre de 2019. Disponible en la web: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/diez-obras-redescubrir-fioravanti-esculturas-eternidad-vista-nid2311805/>

⁵⁴⁹ El propio Bigatti recordaba en 1961 que a mediados de la década de 1920, “no habiendo concursos de becas y siendo una utopía poder vender alguna escultura o dibujo, obtener una recompensa en el Salón Nacional (que siempre fueron en metálico), significaba la única manera de solventar gastos para poder realizar una nueva obra” (en Payró, 1966: 26).

Estos salones también fueron el espacio en el que se trató de definir y delimitar al *arte nacional*, siendo sus concursos un espacio que permitió visibilizar diferentes posiciones y construir “legitimidades y jerarquías”. En los salones, además, se permitía la participación de extranjeros, aunque no pudieron ser premiados hasta que se creó una categoría propia en 1918 en la que el primer premio era la misma suma que el segundo de cualquiera de las otras (Fasce, 2019: 2).

la ocupación de espacios alternativos como salones de provincias y galerías privadas (Fasce, 2019a).

Esta coyuntura marca una diferencia fundamental con la que habíamos descripto para el Centenario, cuando se contrató mayoritariamente a artistas extranjeros para los monumentos programados, y dialoga con lo que explicamos en el capítulo IV respecto a la Sociedad de Artistas Argentinos⁵⁵⁰. En este caso, aquello que estuvo en discusión en el primer concurso, respecto a la nacionalidad de los artistas, está totalmente saldado. Como explicamos en el capítulo anterior, en las bases se estableció que el carácter nacional de la obra radicaba también en el origen de los autores del proyecto. La larga trayectoria de Bigatti y Fioravanti como parte de una generación que buscó y logró que se reconozca a los artistas locales, participando de salones nacionales y reconociéndose como grupo, los llevó a ser parte del lema *Invicta*.

Julio Payró describe las primeras décadas del siglo XX como una transición hacia lo que sería la “escultura figurativa”. En Argentina, esos “estremecimientos que preanunciaban el nacimiento de un nuevo tipo de escultura” forjó a una generación de artistas que inauguró los caminos de la modernidad y en la que puede ubicarse a Bigatti y Fioravanti (Payró; 1966: 9). A ambos les tocó participar de una de las obras más significativas del país, logrando, también en palabras de Payró, el “efecto monumento”.

Al contemplar estas obras [de Rosario] sentimos que de ellas emana el *efecto de monumento*: la emoción patriótica que se resume en la idea de la Bandera, el glorioso pasado de la nación, la esencia misma de la tierra argentina cobran perennidad en esos bronce y esas piedras labradas que Bigatti, en armoniosa colaboración Fioravanti, puso para animar la arquitectura de aquel monumento, inaugurado en 1957 (Payró, 1966: 15).

La construcción

Como expresamos en el capítulo anterior, la década de 1930, con la difusión del nacionalismo y el rol asumido por el Estado en la definición del calendario litúrgico nacional y el estímulo de la obra pública en todo el país, fue el contexto propicio para llamar a concurso la selección de un proyecto de monumento. Sin embargo, las dificultades en la gestión de fondos, continuarán durante toda la etapa de la construcción y determinarán las pausas que existieron hasta la inauguración en 1957.

⁵⁵⁰ Como indicamos en el capítulo IV, la Sociedad de Artistas Argentinos se llama luego Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, de la que Alfredo Bigatti será presidente en 1941.

En junio de 1943 un nuevo golpe de estado provocó la intervención de la provincia de Santa Fe (Prol, 2009). De todos modos, esto no implicó que se retrocediera con lo que se había aprobado durante la etapa anterior. Resulta interesante que en general se suele identificar al diseño y construcción del monumento con el peronismo, cuando en realidad todo se había definido antes. Lo que sí es cierto es que la dinámica económica que se inicia en 1943 afectará el envío de fondos necesarios para avanzar con la obra. Lo que podemos observar es que el peronismo no se apropió del monumento en el sentido de aprovechar su inauguración e identificarla como una obra de su gestión, o porque no lo necesitaba o porque tenía otras prioridades, o por ambos motivos. La historia nacional no fue un motivo de disputa para el peronismo durante las dos presidencias de Perón, a menos en lo que se refiere a sus políticas públicas (Cattaruzza, 2003; Stortini, 2004)

Si prestamos un poco de atención al desarrollo arquitectónico y urbanístico del peronismo, encontramos que se priorizó desde la Fundación Eva Perón y el Ministerio de Obras Públicas un estilo rústico o “californiano”⁵⁵¹. Principalmente, en las obras proyectadas desde la Fundación, tanto en las viviendas, como en los llamados hogar-escuela (Cremaschi, 2015). Por su parte, las obras del Ministerio de Obras Públicas pueden ejemplificarse con Ezeiza proyectada como ciudad jardín⁵⁵².

En las viviendas construidas por la Fundación *Eva Perón* se exageraba el “carácter pintoresco” de esta arquitectura como una estrategia de acercamiento de los sectores populares a los gustos (y privilegios) de las clases dominantes. (Ballent; 1993) (Ballent; 2018). Este tipo de casas, con tejas y persianas, se transformó en el ejemplo del hogar deseable, diferente a lo desagradable del conventillo o el rancho “era la evidencia material de los beneficios que habían obtenido los sectores de menores ingresos con las políticas peronistas” (Cremaschi; 2015: 8)⁵⁵³.

⁵⁵¹ Del mismo modo, que con el estilo arquitectónico rústico convivió otro más neutro y técnico que limitaba las expresiones de los proyectistas, deudor de la década de 1930, cuando en Argentina proliferaron edificaciones dedicadas a reparticiones estatales (Ballent, 1993: 121). Por último, el neoclásico también estuvo presente durante el peronismo y puede verse en el edificio de la Fundación Eva Perón y en el de la Facultad de Derecho.

⁵⁵² Según el análisis de Anahí Ballent, Ezeiza “constituía un proyecto de modernización de la ciudad, ya desde su inicio: el peronismo dotó de dos aeropuertos a una ciudad que carecía de ellos, aceleró los avances de la aeronavegación y en la propaganda política transformó a la aviación en símbolo de su capacidad modernizadora” (Ballent, 1993: 120).

⁵⁵³ La política de vivienda fue uno de los baluartes del peronismo como forma de solucionar el problema de hacinamiento y de alquileres eternos que existían en las grandes ciudades. El congelamiento de alquileres, la ley de propiedad horizontal, los créditos del Banco Hipotecario Nacional que permitieron que los asalariados pudieran costear un crédito y los planes de vivienda fueron las principales herramientas del gobierno para afianzar esta política (Torre y Pastoriza, 2002).

Junto con las viviendas, el afán constructor del peronismo se observó también en escuelas, aunque no todas recurrieron al estilo cargado de los hogares de la Fundación *Eva Perón*. Para el peronismo, la prioridad fue la puesta a punto o la construcción de escuelas primarias generando espacios “higiénicos y pedagógicamente apropiados” (Molteni y Galcerán, 2010: 2). El contenido artístico que debían tener las escuelas expresado en los murales también fue una preocupación para el gobierno que llamó a concurso a artistas nacionales para que proyectaran escenas de la historia o la geografía argentina con el fin de condensar un presente feliz y un futuro aún mejor⁵⁵⁴ (Petitti, 2016; Belej, 2019).

En la provincia de Santa Fe, al igual que en otras, la construcción de escuelas se estipuló desde el primer gobierno peronista en el *Plan Trienal* en el que proyectaron obras hasta 1949 en el marco del Primer Plan Quinquenal. Las escuelas que se construyeron respondieron a las diferentes tendencias arquitectónicas del peronismo⁵⁵⁵. La escuela Moreno de la ciudad de Santa Fe fue un ejemplo de rústico-monumental, mientras que otras proponían un estilo similar a las de la década de 1930. A diferencia de aquellas, las escuelas de la década de 1950 sumaron a la galería asociada al patio, “el rescate de la escala humana, el uso del lenguaje moderno y una nueva relación con el patio cubierto” (Espinoza, 2011: 8).⁵⁵⁶

De este modo, la prioridad para el peronismo fueron los planes de vivienda, la obra pública vinculada con la justicia social, la instalación de caminos, obras de infraestructura (Molteni y Galcerán, 2010) y las destinadas al turismo, como colonias de vacaciones y

⁵⁵⁴ En hogares y algunos colegios se realizaron murales cuyo tema eran cuentos infantiles (Belej, 2019)

⁵⁵⁵ Siguiendo la categorización que hacen Juan Molteni y Virginia Galcerán (2010) para la provincia de Buenos Aires se pueden identificar diferentes estilos. Las “grandes escuelas urbanas” eran “prismáticas, contrastando el desarrollo horizontal, del paquete de aulas, de color blanco, con volúmenes verticales de escaleras y accesos en ladrillos vistos”, todos proyectos que pertenecían al ingeniero Boudet. Las “escuelas suburbanas de menos de 8 aulas” eran las cercanas al estilo pintoresquista, “escuelas-chalet, con techo de tejas españolas, tiras de aulas de blancas, y diversas resoluciones de acceso”. Las “escuelas urbanas y suburbanas racionalistas” eran de “volumetría prismática, marcadamente horizontal” y constituían el ejemplo de la nueva concepción escolar. Finalmente, las “escuelas rurales (...) con techos a dos aguas, aulas, sanitarios y casa del maestro (...) [otro planteo] con techos inclinados (...) racionalizando la iluminación natural, en tres tiras: aulas, ancho patio cubierto y dependencias del maestro” (Molteni y Galcerán, 2010: 6-7).

⁵⁵⁶ Abundan los trabajos sobre la obra pública del peronismo en la provincia de Buenos Aires, e inclusive la bibliografía que hemos citado propone una visión general para luego hacer foco en ese escenario. Podemos sumar en el mismo sentido a Lacunza (2004), quien realiza un detallado recorrido por el plan de Mercante. Un caso diferente en relación a la adhesión al Primer Plan Quinquenal es el del territorio nacional del Chaco, que será la provincia Presidente Perón recién en 1951. Allí la presencia del Estado Nacional a partir de la obra pública favoreció el desarrollo urbano y la modernización de Resistencia y otras localidades (Fossatti, 2014). Incorporar la salvedad del caso chaqueño, sirve para mencionar una vez más que no debe asumirse a Buenos Aires como el modelo a nivel nacional y que, desde hace un par de décadas, se multiplicaron investigaciones de casos provinciales.

hoteles sindicales (Torre y Pastoriza, 2002). La obra monumentalista⁵⁵⁷, por el contrario, no fue una prioridad. Los pocos proyectos que existieron, ni siquiera llegaron a construirse. Fueron los propios edificios peronistas, escuelas, hogares, hospitales, los que se conformaron en su símbolo, sin necesidad de recurrir a otros destinados exclusivamente a ese fin⁵⁵⁸. En todo caso, para lograr una comunicación de más fácil interpretación por las masas, recurrieron a murales, arquitectura efímera en las exposiciones industriales⁵⁵⁹ y afiches (Belej, 2015, 2019; Gené, 2008)⁵⁶⁰.

Del proyecto a la ejecución

Los concursos exponen una situación que comparten las obras de arte público: existe un monumento pensado y un monumento que se construye. En este sentido, entre el proyecto que gana el concurso en 1940 y el que se concreta existen variaciones que contemplaban algunas cuestiones arquitectónicas, pero también de lo que debía narrar el monumento.

Analizando la “Memoria Descriptiva” del proyecto ganador, resulta evidente la influencia del pensamiento de Guido sobre el que nos explayamos en el apartado anterior, ya que al momento de definir la identidad argentina se nota un claro componente americanista: “hacia la Quimera americana, hacia la formación de un pueblo auténticamente americano, libre de la hegemonía espiritual de Europa”.

Al observar los símbolos que se proponen para el monumento, resulta evidente que el resultado que se pretende excede en mucho el hecho histórico que se conmemora: “los

⁵⁵⁷ Respecto a lo que se denominó arquitectura monumental, no es posible ubicarla en el marco del peronismo, sino en la década de 1930, es decir, contemporánea al desarrollo de un urbanismo nacionalista vinculado tanto con los regímenes totalitarios como con el New Deal norteamericano. (Ballent, 1993). De hecho, el diseño del monumento histórico nacional se corresponde a este período y a la última oleada del neoclásico y no al del peronismo.

⁵⁵⁸ “Es en este sentido que la relación Arquitectura y Estado asume una dimensión significativa en el periodo, no sólo por la cuantiosa obra pública desarrollada, sino también por el modo en el cual la arquitectura cobra relevancia en tanto componente fundamental y dimensión materializadora del proyecto nacional. Y si bien esta condición resulta una constante ya identificada desde fines del siglo XIX con el nacimiento de la arquitectura escolar como disciplina específica en el país, la resignificación social que el peronismo diseña a partir del lenguaje arquitectónico y la multiplicación de las variantes programáticas, le otorgan un significado patrimonial de enorme valor a cada unidad, aunque se trate de mínimas estructuras escolares perdidas hoy entre el tejido abigarrado de la ciudad contemporánea” (Espínola, 2011: 8).

⁵⁵⁹ La arquitectura fue protagonista en las exposiciones industriales y en la Justicialista de 1952 que se realizaron durante el peronismo de las que se ocupó el arquitecto y escenógrafo Jorge Sabaté. Fueron especialmente eficaces porque se instalaban en lugares significativos de la ciudad de Buenos Aires y en otras ciudades acompañando eventos masivos como la vendimia en Mendoza. “En estas arquitecturas que eran habitadas temporalmente, ya que se abrían al público en forma libre y gratuita, se celebraban los éxitos y se hacía partícipes a las masas de los logros peronistas; se trataba de una celebración festiva que publicitaba la economía y la industria de aquellos años” (Belej, 2015: 113). El muralismo tenía una trayectoria en Argentina y convocaba una serie de artistas que venían trabajando con el Estado desde décadas anteriores. Entre ellos, se destacaba Alfredo Guido, hermano de Ángel, que se encargó de varios murales y exposiciones industriales durante el peronismo. (Belej, 2015).

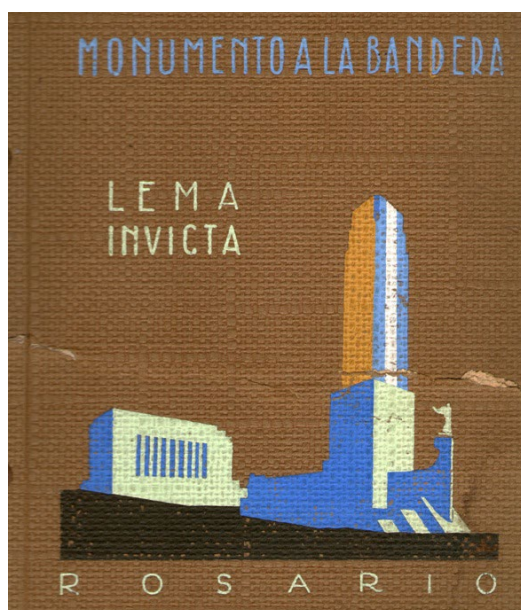
⁵⁶⁰ Sobre algunas de estas cuestiones volveremos en el título *Representaciones del pasado*.

valores telúricos (la geografía, Océanos, La Pampa, los Andes); los valores históricos (Historia Incaica, Historia Colonial, Historia Patria); los valores espirituales (la Patria, la Gloria, el Triunfo); los valores económicos (la Agricultura, la Industria y el Comercio)”. En efecto, no son la bandera ni la figura de Belgrano las que sobresalen, sino valores generales que, de acuerdo con la opinión de los autores, se relacionan con nuestro país, con nuestra identidad de argentinos. Recién luego de esta jerarquía, aparecen el símbolo y su creador, a quien se le concede una cripta en la cual descansarían sus restos. Esta tendencia de darle al monumento un significado mayor del que supone la creación de la bandera, se deja entrever también en las “Advertencias Finales” que los autores realizan respecto a las Leyendas que contendrá la obra: “las únicas leyendas en piedra que se incorporan son del himno Nacional (...) nos parece un tanto imprudente dar sentido de eternidad – la piedra – a frases, palabras y giros literarios – históricos que, en la mayoría de los casos, no han tenido definitiva definición por la Historia y la Investigación”. Una vez dictada esta sentencia, los autores delegan en quienes consideran los verdaderos ostentadores del saber histórico dicha prerrogativa: “dado la necesidad de convertir el Monumento en una suerte de grandeza didáctica del hondo significado de Patria y Bandera, las leyendas pueden ser recabadas de la Academia Nacional de la Historia”.

En líneas generales, la Memoria Descriptiva intenta cubrir las exigencias de la Comisión, pero sin dejar de imprimir una variante propia que, a nuestro entender, se centra en la influencia americana de la identidad nacional, característica sobresaliente de Guido. Podemos decir aquí que el arquitecto intentó plantear en el monumento más grande de América Latina, su idea de tradición, de historia y nacionalidad. La relevancia que adquieren los elementos geográficos y la especificidad de lo americano conjugado con lo moderno, son los ejes que rigen su pensamiento sobre la historia de la arquitectura, la ciudad, la tradición y la cultura. A una conclusión similar arriba Noemí Adagio al postular que el proyecto del Monumento a la Bandera cristaliza en formas arquitectónicas su posición sobre la función de la arquitectura: “monumento de concepción plástica y escultórica que, por su escala y su relación con la ciudad, construye un espacio urbano para la congregación colectiva en torno a un símbolo patrio” (Adagio, 1997: 39).

De este modo, al proyecto original se realizan una serie de cambios a partir de las propuestas de la Comisión. Los océanos Atlántico y el Pacífico son reemplazados primero por el Río Paraná y el Río de La Plata, para luego reincorporar al Atlántico acompañado solo del Paraná. Esto contradice lo que se había planteado en la memoria descriptiva “Carabela ideal. La patria amada surcando, ágil, los océanos de América” [ADFMHNM].

Además, se suprime la urna con una bandera histórica de guerra y, por sugerencia de la Comisión, se cambian de lugar los puntos cardinales, se incorpora la fuente y se eliminan las figuras de la ganadería, la agricultura, la industria y el comercio.



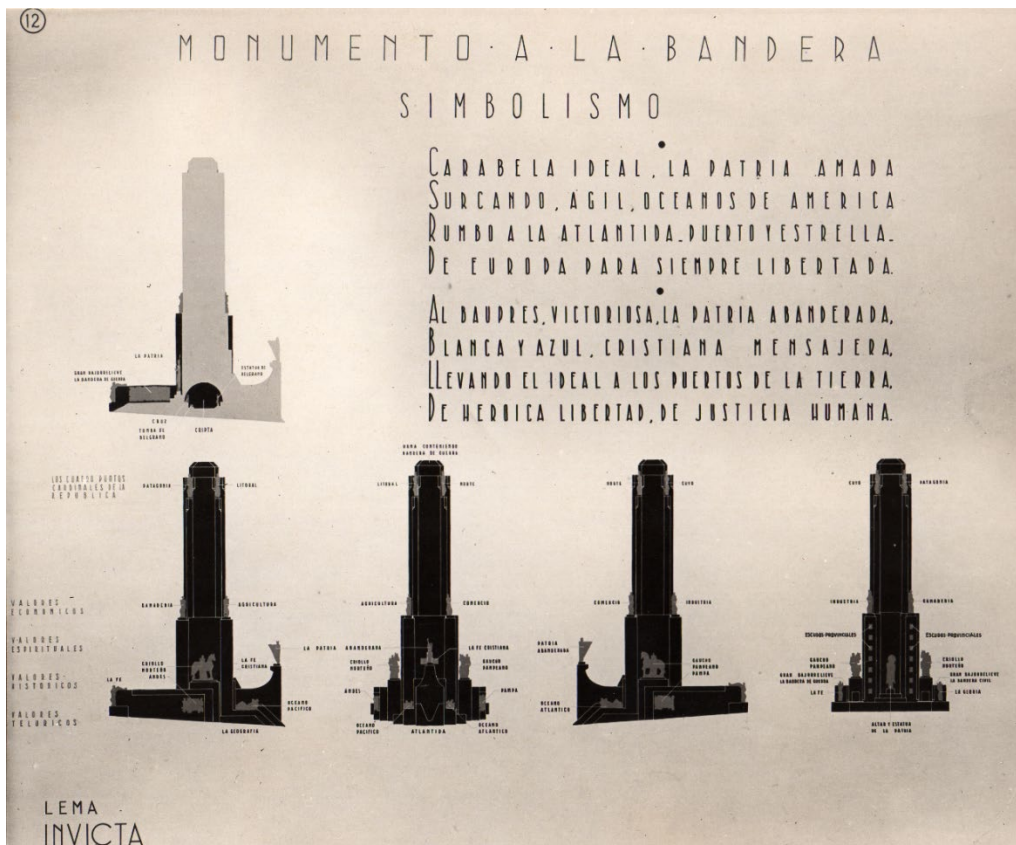
Portada "Lema Invicta", ADFMHNB

El espacio más problemático fue, desde el comienzo de la construcción, el Propileo, el cual se planteó como un anexo al monumento, el cual sería la Torre, la fuente y la cripta. El propileo originalmente había sido planteado como el lugar en el que se iba a homenajear a San Martín y Belgrano. Con ese fin, iba a contener cuatro esculturas, dos de cada héroe, una en su función militar y otra como civiles. De hecho, en 1947, tres años antes del centenario de la muerte de San Martín, el Propileo es propuesto como templo "San Martiniano". Finalmente, se opta por la incorporación de las cuatro estatuas de América que dialogan con la Galería de Honor de las Banderas de América que se encuentra debajo. De acuerdo con la memoria descriptiva

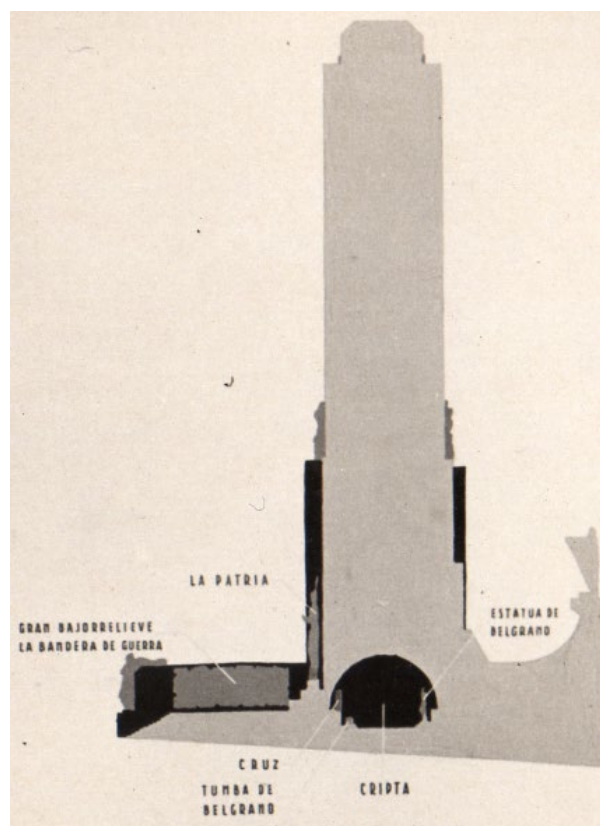
El propileo, viene a constituirse en verdadero vínculo monumental entre el monumento propiamente dicho y el Pasaje Juramento (...) En esta forma, desde la Plaza de Mayo, se podrá admirar el monumento recortado por las elegantes y ágiles columnas del Propileo (*Lema Invicta*, ADFMHNB)⁵⁶¹.

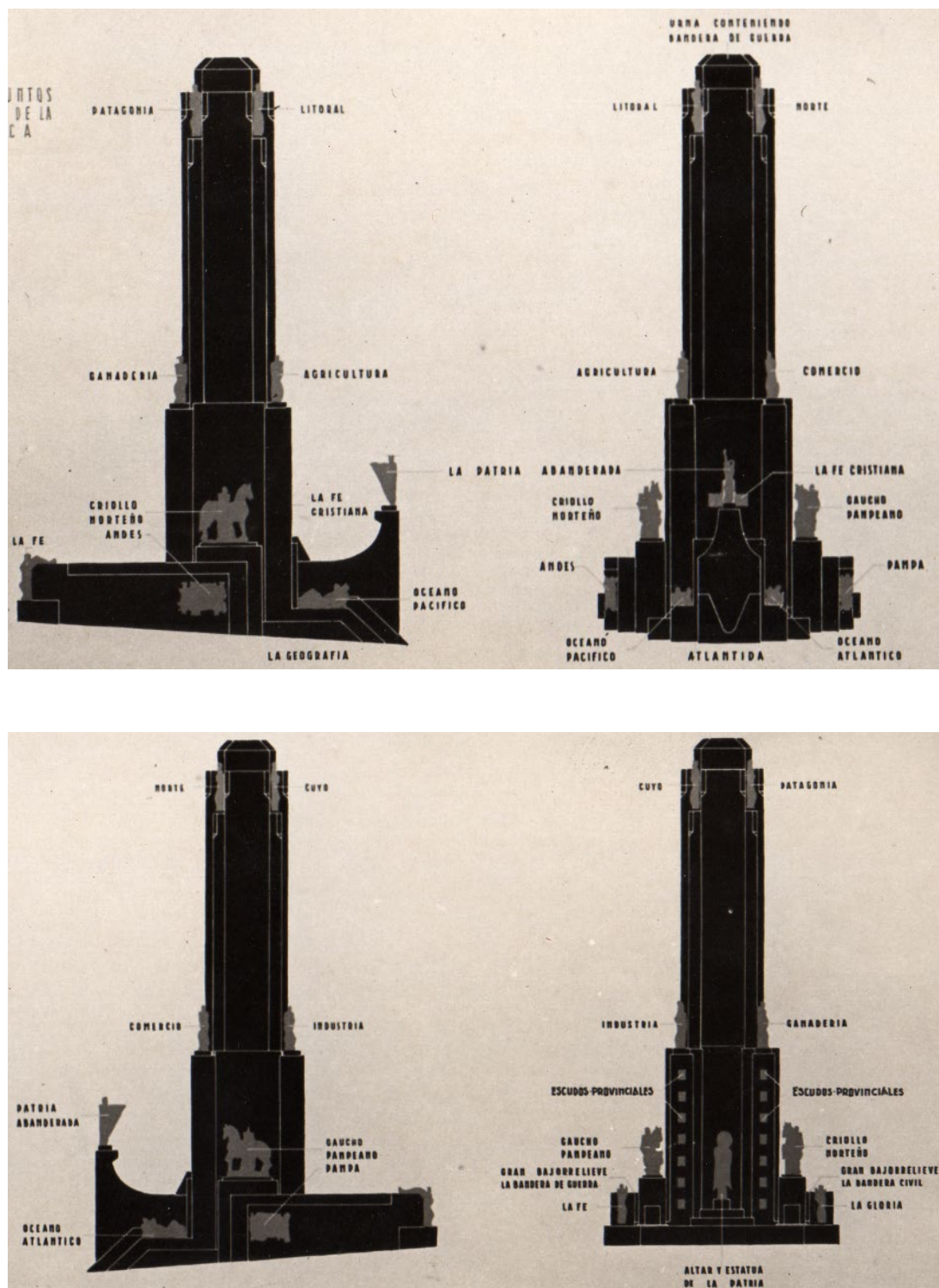
También se cambian los relieves externos, que originalmente estaban dedicados al trabajo en La Pampa y en los Andes y se decide incorporar en ellos a José de San Martín. Por su parte, el relieve de la creación de la bandera fue reemplazado por el Juramento de la Bandera.

⁵⁶¹ De este modo, desde el diseño original, se anticipaba la función que luego cumplirá el Pasaje Juramento.



Memoria descriptiva Lema *Invicta*, ADFMHNB



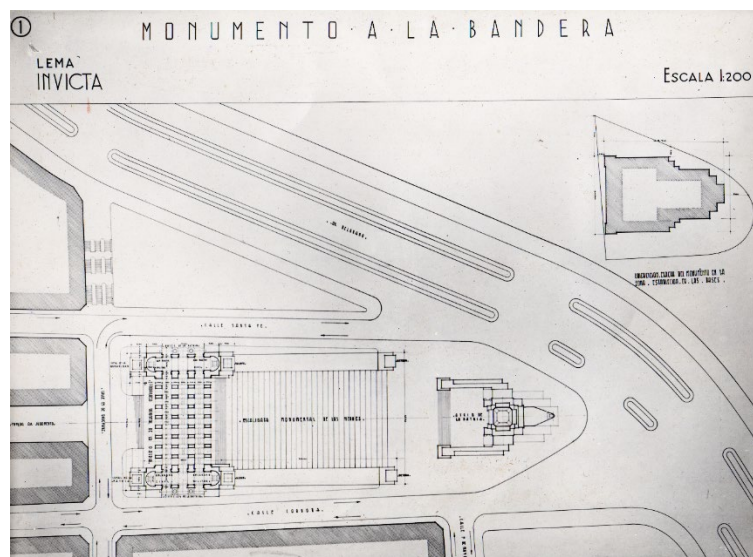


Las modificaciones sugeridas por la Comisión, de acuerdo a lo que permitía el artículo 25 de las bases del concurso, fueron respondidas por los autores cuando todavía no había renunciado Bustillo, en una nota del 30 de diciembre de 1940 (f. 3.389. ADFMHNB) En ella especifican los siguientes puntos:

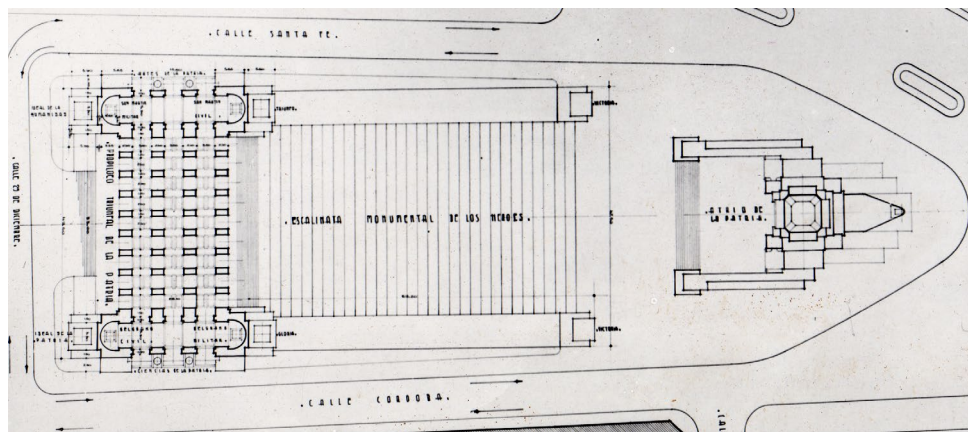
- Se acepta la sugerencia de la “veracidad histórica” de los soles, pero no están seguros respecto a la posibilidad estética de que sean pintados de dorado.

- La cruz será rebajada de espesor y tamaño. Se conversará en persona.
- La Patria Abanderada será de bronce patinado. Se convendrá oportunamente.
- Dice la Comisión: Toda la estatuaria se hará de mármol travertino de tono más claro que el resto del revestimiento. Contestan los autores: el travertino esculpido se torna más claro.
- Se acepta la sugerencia de la fuente: “caídas de agua en las estatuas de los océanos laterales a la Proa del monumento”.
- Se acepta la sugerencia de que el texto definitivo del monumento sea estipulado oportunamente por la Comisión.
- Dice la comisión: reducción de la base de la Torre. Dicen los autores: se convendrá oportunamente con la Comisión.
- Se acepta la sugerencia de sustitución de las esculturas de la base de la torre de la ganadería, la agricultura, el comercio y la industria y su reemplazo por los puntos cardinales que serán bajados de la parte superior de la torre.
- Dice la comisión: los artistas deberán incorporar nuevos relieves relacionados con acontecimientos históricos que se sumarán al de la creación de la bandera. “Juramento de la bandera por el Ejército del Perú (Río Juramento, Salta, 13 de Febrero de 1813), Juramento de la bandera por el Ejército Libertador de los Andes, (Mendoza, 05 de enero de 1817”.
- Dicen los autores: aceptada.
- Se acepta la sugerencia de cambiar el hormigón pobre por hormigón armado en la Torre.
- Se deberá agregar la leyenda: La Patria a su Bandera. Aceptada.
- Sugerencia de la Comisión: reducir las dimensiones o simplificar el propileo para reducir su costo. Respuesta de los autores: “Tratándose de una parte suplementaria y – según nuestra opinión, motivo de un segundo contrato – su estudio definitivo se podría llevar a cabo separadamente y en la oportunidad que estime esa Comisión”.

El último punto retoma lo que decíamos más arriba del propileo. Se lo considera, en efecto, una parte suplementaria.



Memoria descriptiva Lema *Invicta*, plano que permite ver la separación entre el monumento propiamente dicho y la escalinata y el propileo, este último conserva las columnas del interior que luego fueron suprimidas.



Finalmente, los planos definitivos se ejecutarán respetando los ajustes propuestos por la Comisión. Según el análisis de ellos que proponen Giménez, Navarro y Van Deurs, su ejecución permitió que la obra se adaptara mejor a la topografía, como la incorporación de las escaleras laterales de la Torre para ingresar al espacio que desde entonces comenzó a llamarse Patio Cívico⁵⁶². Por último, la eliminación de las columnas interiores del Propileo permitió la incorporación de una llama votiva (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 38-39), la cual fue propuesta por Guido como reconocimiento al soldado desconocido en septiembre de 1948 (f. 2.008, tomo VII, ADFMNB).

Como mencionamos más arriba, el 16 diciembre de 1942 se firma el contrato del monumento a la bandera entre Ángel Guido, los escultores y la Comisión Nacional de Monumento a la Bandera representada por su presidente, Miguel Culaciatti, y su

⁵⁶² En la memoria descriptiva del Lema *Invicta* los autores lo llaman “Escalinata monumental de los héroes” (ADFMNB).

secretario, Juan José Colombo Berra. Después de varios borradores, el texto definitivo estipulaba que la obra debía comenzar en enero de 1943 e inaugurarse luego de dos años. Teniendo en cuenta que el gobierno nacional había aprobado en un primer momento el aporte de 2.000.000 de pesos moneda nacional, el presupuesto se ajustó a eso y se estableció como importe total de la obra la suma de 1.295.748,47 pesos moneda nacional. Guido y los escultores recibirían su pago en cuotas de acuerdo al avance de la obra. Además, se incorporó un artículo que establecía la “invariabilidad de los precios pactados”. Retomando cuestiones establecidas en las bases del concurso, se insistió en la contratación de obreros argentinos y en la obligación de “emplear preferentemente en la ejecución de los trabajos (...) materiales y productos argentinos” (art. 30). Más allá de estas especificaciones y otras referidas a rescisión, más de cien artículos se referían a cuestiones técnicas: andamios, excavaciones, terraplenamiento, albañilería, estructuras de hormigón armado, revoques, enlucidos, rejuntados, cielorrasos, estructuras de piedra, pisos y zócalos, herrería y broncearía, pintura, instalaciones eléctricas, ascensor, etc⁵⁶³.

Cambios y continuidades en la JNE

Luego de la firma del contrato, la JNE tuvo cambios de funciones entre sus miembros, renuncias e incorporaciones. En septiembre de 1943, Pareto y Colombo Berra enviaban una comunicación al Ministerio del Interior informando que era necesario cubrir el cargo que había dejado vacante Culaciati (presidente), además de los de Vicepresidente 2º por la renuncia de Lejarza en 1938 y el de Pro-Tesorero por el fallecimiento de Leopoldo Uranga (f. 1.730, tomo 7, ADFMNB). Por las correspondencias que siguen, sabemos que en octubre de 1943 había asumido el ya mencionado Guglielmone, un importante funcionario del gobierno militar primero y del de Juan Domingo Perón después. Con este presidente la comunicación, y también las gestiones, se complicaban bastante porque residía en Córdoba por estar a cargo de la Intervención de la provincia. Los otros cargos se cubrieron recién en octubre de 1946, pasando Juan José Colombo Berra al cargo de Vicepresidente 2º; Julio Marc asumió como Pro-Tesorero y Ángel Ortiz Grognet como Pro-secretario (f. 1.925, tomo 7, ADFMNB). En el decreto del Ministro del Interior que se publicó en el diario *La Capital* el 29 de julio de 1947 se incorporó también a Dardo

⁵⁶³ El contrato contaba con un total de 140 artículos e incluía también presupuesto de materiales. Además de los mencionados, firmaron por la JNE Emilio Solari (pro secretario), Federico Covernton (tesorero), Jorge Tavernier (sub comisión evaluadora y asesor técnico) y Emilio Pareto (vicepresidente).

Corvalán Mendilaharsu⁵⁶⁴ como asesor de símbolos nacionales (f. 1.956, tomo 7, ADFMNB)⁵⁶⁵.

Por lo que se puede leer en la correspondencia del año 1950, a mediados de ese año los miembros de la JNE renunciaron a sus cargos en protesta por la falta de fondos que había provocado una paralización de las obras por muchos meses (f. 2.051, tomo 7, ADFMNB). El nuevo presidente fue el Coronel Marcelino de Loredo, quien ocupó el cargo desde junio de 1951 hasta la inauguración del monumento en 1957, siendo de los pocos funcionarios que se mantuvo en su cargo luego del Golpe de Estado de 1955.

Marcelino de Loredo fue nombrado por el Ministerio del Interior y Dardo Corvalán Mendilaharsu como Secretario (ff. 2.055, 2.056, tomo 7, ADFMNB). A partir de este momento ya no existirá más la JNE y la nueva Comisión Nacional del Monumento a la Bandera fue integrada, además de los dos mencionados, por el senador provincial José Felix Galimberti como vice presidente, José Lucero, Benito Torcaso Medrano y el diputado nacional Umberto Idománico como vocales (ff. 2.062, 2.156 tomo 7, ADFMNB). En septiembre de 1952 se incorporó como vocal al Intendente de Rosario, que en ese momento era Alberto Brites, recuperando la tradicional presencia de la Municipalidad en la Comisión Nacional del Monumento a la Bandera (f. 2.130, tomo 7, ADFMNB). Esta formación se mantuvo hasta agosto de 1953, momento en que se produce la renuncia de Medrano a su cargo de vocal (f. 2.192, tomo 7, ADFMNB). En 1954 se incorporó un Secretario Administrativo, Néstor Lemus. Esta comisión comenzó a reunirse más frecuentemente durante el año 1954, siendo el propio presidente el que se encargaba de las convocatorias y también de escribir a los periódicos para informar sobre el avance de la obra (ff. 2.204, 2.213, 2.234, 2.273, tomo 7, ADFMNB).

Luego del Golpe de Estado de septiembre de 1955, Marcelino de Loredo presentó su renuncia a la presidencia de la Comisión Nacional, no por conflictos ideológicos con el nuevo gobierno, sino por haber sido nombrado en un cargo militar que lo alejaba de la ciudad de Rosario (f. 2.293, tomo 7, ADFMNB). Sin embargo, la nueva Comisión

⁵⁶⁴ Dardo Corvalán Mendilaharsu era historiador asesor del Ministerio del Interior desde abril de 1943 (copia del Boletín Oficial del 15 de abril de 1943, f. 1.731, tomo VII, ADFMNB) y es por esto que el 20 de noviembre de ese mismo año Alberto Guglielmone le escribió al Ministro de Relaciones Exteriores y Culto solicitando que él se ocupara de la “inspección de los modelos escultóricos que ejecutan los artistas (...) en cuanto a fidelidad histórica de las escenas, símbolos patrios, escudos, banderas, iconografía de los personajes, uniformes de época” (f. 1.760, tomo VII, ADFMNB). Por lo que vemos, entonces, este pedido se volvió “oficial” en 1947.

⁵⁶⁵ En abril de 1948 renunció por motivos de salud Juan José Colombo Berra (f. 1.973, tomo VII, ADFMNB), pero la JNE decidió rechazarla considerando que faltaba poco para culminar la obra (f. 1.991, tomo VII, ADFMNB).

designada en abril de 1956 siguió teniendo al frente al mismo presidente y también al Coronel José Lucero como tesorero. A ellos se sumaron el Dr. Julio Marc como vicepresidente, el Dr. Carlos de Sanctis como secretario y, como vocales, el Dr. Juan Espiro de Larrechea, el Coronel Roberto G. Grotz, el Vicecomodoro Mario Baraldo Victorica y el Capitán de corbeta Mario M. Gamenara (f. 2.304, tomo 7, ADFMNB)⁵⁶⁶. Una comisión en la que la presencia de las fuerzas armadas daba cuenta del nuevo clima político y su interés en monitorear la versión final del monumento. Una vez más, un gobierno de facto esperaba que la inauguración de la obra del monumento a la bandera, al apelar al sentimiento patriótico de la población, le aportara legitimidad.

La asignación de fondos

En el capítulo anterior mencionamos que una de las primeras acciones que llevó adelante la JNE fue tramitar la emisión de timbres postales⁵⁶⁷. En el mismo sentido, en 1940 consiguieron que la Municipalidad promulgara un decreto que eximía a la JNE de “todos los impuestos, tasas y toda clase de contribuciones municipales que le corresponda abonar por la introducción de materiales y construcción del monumento”⁵⁶⁸.

La información sobre las suscripciones, la venta de estampillas y las donaciones no aparece sistematizada en el archivo, sino que se pueden observar notas breves agradeciendo o pidiendo devolución de estampillas. Por ejemplo, en noviembre de 1945 agradecen a la Escuela 113 de Santiago del Estero el aporte de 3.5 pesos moneda nacional correspondiente a la compra de 35 estampillas y a la Escuela Nacional 273 de Mesilla del Cura, San Luis, el envío de 3 pesos moneda nacional correspondientes a colaboración voluntaria de alumnos y personal de la escuela (2 pesos moneda nacional) y de la compra de diez estampillas (1 peso moneda nacional) (ff.4.285 y 4.286, tomo 20, ADFMNB). Lo que observamos en estos ejemplos es que las devoluciones de estampillas son muy superiores a las compras. Mientras que la escuela de San Luis devuelve 40, la de Santiago del Estero envía de regreso 315 estampillas. Como mencionamos en el capítulo cinco, las suscripciones y ventas de estampillas respondían al objetivo de involucrar a toda la población en la construcción del monumento. Evidentemente, este objetivo no fue alcanzado, quizás no sólo por la falta de adhesión, sino también por la demora en la

⁵⁶⁶ Respetando lo que se había hecho anteriormente con la intención de agilizar la puesta a punto del parque que rodearía al monumento, se agregó la denominación de Parque Nacional a la Bandera en abril de 1956. De este modo, se transformó en la Comisión Nacional del Monumento y Parque Nacional a la Bandera (f. 2.340, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁶⁷ El intercambio entre la JNE y el Ministerio del Interior comienza en 1936 y, el último registro que conserva el archivo es de abril de 1945 (ff. 4.215 a 4.245, tomo 20, ADFMNB).

⁵⁶⁸ Copia decreto 21 de mayo de 1940, f. 4.275, tomo 20, ADFMNB.

construcción. En última instancia, fueron los vecinos de Rosario los únicos que llegarán a sentir como propia la obra del monumento.

Por lo mencionado recién, la venta de estampillas y las donaciones particulares solo podían cubrir gastos menores, ya que se había recalculado el presupuesto y la obra demandaría 4 millones de pesos moneda nacional. En consecuencia, resultaba prioritario conseguir el aporte del PEN y de las provincias.

Según una nota enviada sobre el estado de las finanzas el 22 de agosto de 1940, la JNE contaba en el Banco de la Nación Argentina de Rosario con un plazo fijo de 145.114, 21 pesos m/n; una caja de ahorro con 43.400 pesos m/n y una cuenta corriente con 9.136,86 pesos m/n. En el Banco Provincial de Santa Fe de Rosario contaban con un plazo fijo con \$41.006, 25 pesos m/n. También en custodia en el Banco Nación se encontraban los 50.000 pesos m/n aportados por la Municipalidad que darían 3.000 pesos m/n de intereses (22 de agosto de 1940, f. 331, Libro Copiador 2, ADFMNB).

Como explicamos en el capítulo anterior, a comienzos de 1940 se habían conseguido una serie de promesas de aportes de las **provincias**. Además de los 50.000 pesos moneda nacional de la Municipalidad de Rosario, la provincia de Santa Fe había enviado 50.000 mil de los cien mil aprobados, la provincia de Buenos Aires otros 50.000 pesos m/n, La Rioja 100 pesos m/n, Corrientes 3.000 pesos m/n, San Luis 500 pesos m/n y Entre Ríos 5.000 pesos.

A partir de entonces continuaron las comunicaciones con los gobiernos provinciales para avanzar en la recaudación de los fondos necesarios para comenzar la construcción⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ Al gobernador (primero Raúl Bertrés y luego de algunas intervenciones Fenelón Quintana) y la Legislatura de Jujuy le escriben siete veces entre mayo de 1940 y agosto de 1941 (ff. 4.019, 4.034, 4.044, 4.067, 4.080, 4.093 y 4.141, tomo 21). Reciben una respuesta de Fenelón de la Quintana con fecha 20 de octubre de 1942 informando que se aprobó una partida de 5000 pesos m/n para el presupuesto de 1943 (f. 4.152, tomo 21). El Golpe de Estado de 1943 interrumpe estas gestiones, por lo que tienen iniciar comunicaciones con un nuevo interventor el 27 de octubre de 1943 (f. 4.188, tomo 21). Finalmente, el 3 de febrero de 1944 la Tesorería envía la nota que habilita el acceso de la JNE a los 5000 pesos m/n (f. 4.197, tomo 21).

Al gobernador de Santiago del Estero que había reemplazado al interventor con el que se habían comunicado en 1939, le escriben tres veces entre mayo de 1940 y junio de 1941 (ff. 4.020, 4.034, 4.071, tomo 21). Con fecha de 20/06/1941 les responde el Ministro de Gobierno informando que se envió un proyecto de ley para que la provincia aporte 2.500 pesos moneda nacional (f. 4.087, tomo 21). Sin embargo, ese aporte no llegó y vuelven a insistir el 22/12/1941 y el 18/5/1942 (ff. 4.110, 4.125 tomo 21). Finalmente, el 9 de junio de 1942 la Tesorería de la Gobernación informa de un giro por 2.000 pesos m/n, por lo que solo quedarían 500 pesos m/n pendientes (f. 4.129, tomo 21).

Para acelerar la llegada de fondos de la provincia de Tucumán, le escriben al presidente de la Cámara de Diputados el 7/06/1941 y al gobernador el 11/10/1941 y el 27/01/1941 (ff. 4.021, 4.033, 4.045 tomo 21). El 16/06/1941 insisten con presidente de la Cámara de Diputados y nuevamente el 30/06 (ff. 4.069, 4.077 tomo 21). Al gobernador le escriben otras tres cartas que no obtienen respuesta entre junio de 1941 y agosto de 1942 (ff. 4.082, 4.092 y 4.137 tomo 21). La respuesta llega con fecha de 10/11/1942 con firma del

Tomemos como ejemplo del accionar de la JNE el caso de Córdoba, provincia con la que había quedado pendiente la aprobación de un proyecto de ley por veinte mil pesos moneda nacional. EL 17 de mayo de 1940 le escribieron al gobernador Santiago Castillo informando de las gestiones que se habían llevado a cabo durante el año 1939 (f. 4.015, tomo 21); el 31 de mayo de 1940 hacen lo propio con el presidente de la Cámara de Diputados (f. 4.017, tomo 21); el 10 de agosto de 1940 insisten con el senador José Lencina y el presidente de la Cámara, Arturo Illia (ff. 4.026 y 4.028, tomo 21). Este último responde con fecha 16 de agosto de 1940, argumentando que las “partidas [están] casi agotadas”, pero expresa que incluirá en el nuevo presupuesto una “partida especial con destino a la erección del Monumento a la Bandera” (f. 4.029, tomo 21). La JNE responde

Ministro de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública informando que se enviará una partida para el próximo presupuesto (f. 4.156, tomo 21).

A las autoridades de Mendoza, alternando gobernador y presidente de la Cámara de Diputados, les escriben tres veces entre junio de 1940 y enero de 1941 (ff. 4.022, 4.036, 4.047, 4.048 tomo 21). El 12/03/1941 tienen que volver a empezar las comunicaciones con un nuevo gobernador y siguen alternando con la cámara de diputados en diferentes ocasiones hasta octubre de 1941 (ff. 4.059, 4.068, 4.079, 4.094 tomo 21). Finalmente, el 3 de noviembre de 1941, el gobernador responde que fue aprobado un aporte de parte de la provincia que saldrá por decreto del Poder Ejecutivo (f. 4.106, tomo 21). Pero, pero, pero...el 18/05/1942 vuelven a escribirle porque no hay novedades y de nuevo el 17/09/1942 (ff. 4.126, 4.144 tomo 21). Responden el ministro de gobierno y el propio gobernador informando que se mandó un proyecto de ley para que la provincia aporte 5.000 pesos m/n (ff. 4.146 y 4.147, tomo 21). Sin embargo, como no tuvieron más noticias de la ley, le escriben al gobernador el 14 de abril de 1943 (f. 4.173, tomo 21). Éste responde que en su momento el proyecto no fue tratado, pero que confía que se hará en el inicio de sesiones de 1943 (3 de mayo de 1943, f. 4.177, tomo 21).

Al gobernador de Salta le escriben cuatro veces entre junio de 1940 y octubre de 1941 (ff. 4.023, 4.032, 4.040, 4.096 tomo 21). El 29/01/1942 tienen que comenzar con un nuevo gobernador, con quien insisten el 18/05/1942 (ff. 4.118, 4.127 tomo 21). El 5 de junio de 1942 reciben una respuesta del Secretario de Gobernación indicando que se envió una nota al Ministerio de Hacienda para que se incorpore un aporte en el próximo presupuesto. Sin embargo, luego de haber conseguido varios aportes de otras provincias, vuelven a escribir al gobernador el 31 de agosto de 1942 y nuevamente el 14 de abril de 1943 (ff. 7.1228, 4.138, 4.174, tomo 21).

El 7/06/1940 le escriben al gobernador de Catamarca, la misma es respondida por el interventor de la provincia el 14 de junio argumentando que el presupuesto del año vigente no permite erogar una suma extra para el monumento y también que se trata de un “gobierno de excepción” (ff. 4.024, 4.025, tomo 21). A medida que se suceden las intervenciones, renuevan el contacto con la provincia: 16/06/1941, 22/10/1941 (ff. 4.070, 4.097 tomo 21). El interventor Martínez Zuviría responde de puño y letra en un telegrama con fecha 30 de octubre de 1941 consultando por las contribuciones de las otras provincias (f. 4.098, tomo 21). La respuesta de la JNE también es a través de un telegrama en el que mencionan las contribuciones más abultadas (Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes) sin aclarar que todavía faltaba el envío de parte de ese dinero (f. 4.099, tomo 21). Éste es respondido el mismo día agradeciendo el envío de información (f. 4.100, tomo 21). Sin embargo, cuando parecía que se había logrado un avance, el 29 de enero de 1942 tienen que comenzar de cero con un nuevo gobernador, Ernesto Andrada (f. 4.116), éste responde que el presupuesto ya fue aprobado, pero que incorporarán una partida en el próximo (21 de febrero de 1942, f. 4.122). Finalmente, el 27 de junio de 1942 la Tesorería General informa que se ha realizado un giro de 1.500 pesos m/n por un decreto que se había enviado tres días antes (f. 4.130).

El 16/06/1941 retoman el diálogo epistolar con el interventor de la provincia de San Juan, quien responde el 18 de junio argumentando que las reglas de la intervención no permiten ese tipo de erogaciones de dinero (ff. 4.072, 4.073 tomo 21). A los siguientes interventores les escriben cuatro veces entre octubre de 1941 y agosto de 1942 (ff. 4.095, 4.115, 4.125, 4.139 tomo 21). El 2/10/1942 responde el Ministro de Gobierno informando que sería incorporada una partida en el próximo presupuesto (f. 4.148). Ante la falta de definiciones, escriben al gobernador Valenzuela el 14 de abril de 1943 (f. 4.172, tomo 21).

a Illia el 30 de septiembre de 1940 agradeciendo con énfasis la posible gestión del presidente de la Cámara de Senadores de esa provincia (f. 4.031, tomo 21). El 27 de enero de 1941, vuelven a insistir con Illia y con el gobernador Santiago Castillo ya que no habían tenido noticias de la aprobación de una partida especial (ff. 4.042 y 4.043, tomo 21). El 11 de febrero de 1941 reciben la respuesta del Poder Ejecutivo Provincial informando que se enviará un proyecto de ley al inicio de sesiones del 1° de mayo (f. 4.057, tomo 21). Pero al seguir sin noticias, insisten con el gobernador Castillo el 30 de junio de 1941 y nuevamente el 31 de octubre de 1941 (ff. 4.077 y 4.101, tomo 21). Una vez más, el gobernador informa que la ley se tratará en las próximas sesiones ordinarias (13 de noviembre de 1941, f. 4.107, tomo 21). Por una nota que escriben el 30 de diciembre de 1941 nos enteramos que ya no se trataba del reclamo de 20.000 pesos, sino de 4.000 (f. 4.111, tomo 21). Finalmente, el 24 de enero de 1942 la Tesorería de la provincia confirma la transferencia realizada por 4.000 pesos moneda nacional (f. 4.114, tomo 21). Con el cambio de presidencia en la JNE a partir de 1943, aprovechan que Guglielmone fue Interventor de esa provincia hasta noviembre de 1944 para gestionar una contribución mayor para que sea incluida en el presupuesto de 1945 (f. 4.208, tomo 21). En 1945 comienzan la comunicación con otro interventor, Juan Carlos Díaz de Cisneros, a quien también le solicitan el subsidio de 50.000 pesos m/n (4 de mayo de 1945, f. 4.212).

También, como adelantamos en el capítulo anterior, una vez que la gestión incansable de la JNE había conseguido los aportes mencionados, comenzaba un nuevo periplo por la llegada de estas sumas que en principio eran necesarias para cubrir los gastos del concurso y comenzar a planificar la construcción. En este sentido, provincias que eran mencionadas como “ejemplo” para contagiar a las otras, como era el caso de Buenos Aires y Santa Fe, todavía no habían concretado sus aportes.

Con Buenos Aires retoman el diálogo con el Interventor Octavio Amadeo el 29 de enero de 1941 (f. 4.046, tomo 21). A los dos interventores que le suceden, les escriben cinco notas entre marzo de 1941 y enero de 1942 (ff. 4.056, 4.075, 4.089, 4.105, 4.120 tomo 21). Sin embargo, el 31 de agosto de 1942 escriben a un nuevo gobernador, Rodolfo Moreno, porque todavía no habían conseguido el subsidio y refuerzan con notas al presidente de la Cámara de Diputados y de la Cámara de Senadores el 17 de agosto de 1942 (ff. 4.140, 4.142 y 4.143, tomo 21). El único que responde es el último, diciendo que compartirá la nota en la primera sesión (f. 4.143, tomo 21). El 28 de octubre de 1942, luego de que la JNE supiera que se había aprobado en Senadores el subsidio para el

monumento a la bandera, vuelven a escribir a Míguez, presidente de esa cámara, y a Ramos, presidente de la Cámara de Diputados, para que hagan gestiones en diputados con la intención de que todo se resuelva rápidamente (ff. 4.153 y 4.154 tomo 21). El 16 de noviembre de 1942 vuelven a escribir a Ramos, Míguez y al gobernador Moreno pero esta vez para agradecerles la gestión en la aprobación de la ley que garantizaría el aporte de la provincia por 50.000 pesos m/n (ff. 4.157, 4.158 y 4.159 tomo 21).

El aporte significativo de la provincia de Buenos Aires, si bien todavía no había llegado, seguramente permitió la firma del contrato en diciembre de 1942. Sin embargo, el Golpe de Estado de junio de 1943 generó cambios en el gobierno provincial y para enero de 1944, la JNE estaba todavía reclamando los 50.000 aprobados por el gobernador Moreno al Interventor Julio Oscar Ojea (25 de enero de 1944, f. 4.169, tomo 21). En este punto también habían cambiado las propias condiciones de la JNE, ya que Culaciati, quien tenía una influencia directa con los gobiernos de la Concordancia, había cedido su lugar al General de Brigada Alberto Guglielmone, lo que multiplicaba la cantidad de notas, ya que éste no se encontraba en Rosario ni en Buenos Aires, sino en Córdoba. Finalmente, el Interventor de Buenos Aires, envía una nota con fecha de 3 de febrero de 1944 informando que el dinero se encuentra a disposición de la JNE en la Tesorería de la Provincia (f. 4.193, tomo 21), el cual llegó a Rosario a fines de marzo de ese año (f. 4.205, tomo 21).

El gobierno de la provincia de Santa Fe había aprobado por ley el aporte de 100.000 pesos moneda nacional de los cuales había enviado la mitad. De este modo, el pedido del monto restante se sostuvo mediante múltiples notas al gobernador Iriondo y a diferentes ministros.⁵⁷⁰ A fines de 1941, tienen una reunión con Joaquín Argonz, sucesor de Iriondo, en la que éste promete que la contribución se hará efectiva cuando se comience la obra. Es por esto, que luego de firmado el contrato, lo envían al gobernador recordando esta promesa (31 de marzo de 1943, f. 4.167, tomo 21). Con el Golpe de Estado de junio de 1943, en Santa Fe se sucederán tres interventores entre junio de ese año y julio del siguiente. La JNE, ya con Guglielmone como presidente, se comunica primero con el

⁵⁷⁰ El 6 de mayo de 1940 le escriben al gobernador de Santa Fe (f. 4.013, tomo 21), y reciben una respuesta del Secretario de Gobierno indicando que el pedido había sido enviado al Ministerio de Gobierno, Justicia y Culto (17 de mayo de 1940, f. 4.016, tomo 21). El 10 de agosto de 1940 insisten con el gobernador Iriondo argumentando que ya se ha clausurado el concurso y necesitan los fondos (f. 4.027, tomo 21), nuevamente la respuesta del secretario de la Gobernación es la misma que la anterior (26 de agosto, f. 4.030, tomo 21). El 27 de enero de 1941 escriben nuevamente a Iriondo argumentando que la necesidad de la JNE es “urgente” (f. 4.038, tomo 21). Insisten el 29 de marzo de 1941 (f. 4.060, tomo 21). El 30 de junio de 1941 escriben la primera nota al gobernador Joaquín Argonz (f. 4.078, tomo 21) e insisten el 20 de noviembre de 1941 (f. 4.109, tomo 21).

segundo de ellos, el capitán Julio Cárrega, a quien le informan las gestiones realizadas y le reclaman la deuda de los 50.000 pesos m/n (27 de octubre de 1943, f. 4.186, tomo 21). Algunos días previos a que cambie el interventor, reciben la respuesta del Secretario de la Gobernación informando que se trasladó la consulta al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (6 de noviembre de 1943, f. 4.189, tomo 21). Finalmente, el 14 de enero de 1944 reciben el cheque por los 50.000 pesos m/n que se habían prometido cinco años antes (f. 4.189, tomo 21).

Con las provincias que ya habían enviado aportes en la primera etapa de la colecta, retomaron el diálogo para que se pongan al día con las sumas que se habían conseguido más adelante. Con La Rioja, por ejemplo, aprovecharon el cambio de gobierno en 1943 para escribirle al nuevo gobernador argumentando que los cien pesos donados por esa provincia habían quedado desactualizados en relación con las otras contribuciones (26 de abril de 1943, f. 4.176, tomo 21).

Como vimos recién y en capítulo anterior, entre las dificultades en la concreción de los envíos de dinero se encontraban las trabas burocráticas y las estructuras de los gobiernos que diferían de una provincia a otra, al mismo tiempo, la inestabilidad política, las intervenciones federales y el cambio de autoridades, generaba que en cada oportunidad haya que explicar todo de nuevo. La secuencia de notas con cada provincia se torna kafkiana, densa, insistente, obsesiva. Cuando se mira en detalle la comunicación establecida con cada provincia, se torna evidente que es significativamente mayor la cifra de cartas enviadas respecto de las respuestas recibidas.⁵⁷¹

En el año 1945 se interrumpen los pedidos a las provincias. En este año podemos hacer un balance indicando lo que habían obtenido Culaciati y Guglielmone en sus dos

⁵⁷¹ San Luis informó a través de una nota del Secretario General de los Ministerios que se habían depositado los quinientos pesos el día 25 de abril de 1940 (f. 4.012, tomo 21).

Al gobernador de Corrientes le escriben cuatro veces entre abril de 1940 y junio de 1941 (ff. 4.011, 4.035, 4.041, 4.066 tomo 21). El 2 de julio de 1941 escriben su respuesta el gobernador y el Ministro de Hacienda informando que se aprobó la erogación de los 3.000 pesos moneda nacional que habían quedado prometidos (f. 4.085, tomo 21).

Al gobernador de Entre Ríos le escriben el 31 de mayo de 1940 (f. 4.018, tomo 21); insistiendo el 27 de enero de 1941 argumentando la necesidad urgente de dinero por haberse otorgado el primer premio del concurso el 22 de septiembre de 1940 (f. 4.039, tomo 21). El 28 de febrero de 1941, el gobernador de Entre Ríos responde que indicó al Ministerio de Hacienda para que acelere el pago de 5.000 pesos (f. 4.052, tomo 21). Finalmente, el 10 de marzo de 1941 agradecen el aporte de los 5.000 pesos por parte de esta provincia (f. 4.054, tomo 21).

El 29 de enero de 1941 le escriben al nuevo interventor de Buenos Aires solicitando el subsidio sin mencionar la suma de cincuenta mil pesos y la formación de una comisión que se encargue de recaudar fondos (f. 4.046, tomo 21).

gestiones al frente de la JNE⁵⁷². El primero, entre 1939 y 1940 había obtenido los 50.000 pesos m/n de la Municipalidad de Rosario⁵⁷³, otros 50.000 pesos m/n del gobierno de la provincia de Santa Fe, 100 pesos m/n de La Rioja y 500 pesos m/n de San Luis. En 1941 recibieron 5.000 pesos m/n de la provincia de Entre Ríos y 3000 pesos m/n de Corrientes. En 1942, antes de terminar su gestión, Culaciati consiguió 4000 pesos m/n de Córdoba, 2000 pesos m/n de Santiago del Estero y 1500 pesos m/n de Catamarca. Durante la gestión Guglielmone, entre 1943 y 1945, se consiguieron 50.000 pesos m/n de Santa Fe, otros 50.000 pesos m/n de Buenos Aires y 5.000 pesos m/n de Jujuy.

Respecto a la contribución prometida por el **Estado Nacional**, luego de la aprobación del millón que permitió el llamado a concurso en 1939 (ley 12.575 del 18 de enero de 1939)⁵⁷⁴ comenzará la lucha por la entrega de los fondos. Una primera entrega de 100.000 pesos m/n sirvió para cubrir los 44.000 otorgados en premios y otros 20.000 de anticipos más gastos. Pero necesitaban 400.000 pesos para poder cumplir con el contrato firmado con los autores en diciembre de 1942. Entre octubre de 1941 y el 20 de noviembre de 1943, los miembros de la JNE estuvieron embarcados en esa lucha por el envío de la segunda cuota que cubriría, sumados los primeros 100.000, la mitad del millón aprobado inicialmente⁵⁷⁵.

Resulta evidente, aunque ningún miembro de la JNE lo explicita en estas notas oficiales, que fue el cambio de gobierno y quizás el comienzo de la gestión de Guglielmone las que facilitaron la llegada de la segunda cuota por la que se había insistido tanto. El 19 de octubre de 1943 la JNE le envía una nota al presidente Ramírez con la intención de ponerlo al corriente de la situación. Allí le explican que hasta el momento han recibido

⁵⁷² Por una carta de Colombo Berra a Guglielmone, sabemos que para 1944 continuaba la colecta en las escuelas que pertenecían al Consejo Nacional de Educación. Según el secretario de la JNE se habían recaudado, desde que él se estaba ocupando personalmente de este asunto hace “cuatro o cinco meses”, alrededor de 70.000 pesos m/n. (f. 4.208, tomo 21).

⁵⁷³ Cabe destacar en este punto que el aporte de la Municipalidad de Rosario no se redujo a los 50.000 pesos m/n, sino que también otorgó vales que permitían descarga de materiales sin pagar el impuesto correspondiente (tomo 21, ADFMNB)

⁵⁷⁴ En el decreto de Presidencia de la Nación que establece la orden especial de pago n°761 del 29 de diciembre de 1939 se había establecido que “el Ministerio de Hacienda entregará dicha suma a la Comisión Nacional aludida, a medida que sea necesario”.

⁵⁷⁵ En una nota de la JNE al Ministro de Hacienda Dr. Federico Pinedo del 26 de septiembre de 1940 solicitan el envío de la primera contribución de cien mil pesos correspondientes al millón de pesos, ya que terminó el concurso y fueron otorgados \$44.000 en premios y necesitan \$20.000 como anticipo para los autores del proyecto ganador (Tomo 19, f.3.813, ADFMNB) la cual fue finalmente otorgada el 10 de diciembre de 1940. En septiembre de 1941, la JNE se comunicó con el Ministro de Hacienda solicitándole la segunda cuota de cuatrocientos mil pesos que iban a ser necesarios cuando se firme el contrato con los artistas (tomo 19 – ADFMNB, f. 3.814). Para abril del año siguiente, la JNE insistió con el mismo pedido (tomo 19 – ADFMNB, f. 3.815), y lo mismo hicieron en una nota del 14 de abril de 1943 (tomo 19 – ADFMNB, f. 3.816).

sólo 100.000 pesos y que se viene insistiendo desde hace dos años con el pedido de la segunda cuota de 400.000, apelando a su “condición de argentino y militar” para comprender la urgencia de la situación (Tomo 19, f. 3.817, ADFMNB). Luego de insistir con una nota similar al Ministro de Hacienda el mismo 19 de octubre (Tomo 19, f. 3.818, ADFMNB) y de producirse una reunión en la que la JNE mostró los planos en ejecución a Presidencia de la Nación (Tomo 19, f. 3.820, ADFMNB), llegan los 400.000 pesos m/n el 20 de noviembre de 1943 (Tomo 19, f. 3.819, ADFMNB) ⁵⁷⁶.

Paralelamente a las solicitudes de fondos para la construcción de la obra, comienzan los pedidos de recursos para financiar las expropiaciones y el trazado del Parque Nacional a la Bandera. Si bien parecería que se trata de algo que complementaba el monumento, en realidad el parque incluía también las escalinatas y el propileo⁵⁷⁷. De este modo, en noviembre de 1943 se constituyó una comisión, compuesta en su mayoría por miembros de la JNE, que se encargaría del “estudio de las disposiciones, convenios de expropiación, financiación y proyectos de las obras de parque nacional a la bandera a ejecutarse en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe” para lo cual se le asignan 5.000.000 de pesos m/n aprobados por el artículo 13 de la ley 12.815⁵⁷⁸. Necesariamente, la comisión designada al Parque Nacional a la Bandera debía coordinar actividades con la JNE. No podía haber monumento (que se circunscribía a la torre, la fuente y la cripta), sin escalinatas y propileo.

En este contexto, en octubre de 1944, Emilio Solari le escribía a Guglielmone describiendo una situación compleja.

Las obras, como ya lo decía en mi telegrama de hace unos días, están interrumpidas y los diarios preguntan cuáles son los inconvenientes que han podido presentarse. (...) Guido también nos ha pintado su situación, según dice al borde la ruina, pues ha tenido que pedir dinero para sostener su oficina en el Monumento, y hasta ahora no ha recibido nada más que los 10.000 pesos del premio (...) Las cosas del Parque

⁵⁷⁶ Agradecimiento al Presidente de la Nación por el envío de los 400.000 (noviembre, s/f, Tomo 19, f. 3.820, ADFMNB). Agradecimiento por el envío al Ministro de Hacienda (noviembre, s/f, Tomo 19, f. 3.821, ADFMNB).

⁵⁷⁷ “[considerando] que en las bases del concurso de proyectos la subcomisión especial determinó que los artistas concurrentes debían proyectar también el plano del conjunto de remodelado de la plaza General Belgrano, para el más adecuado realce del Monumento, integrando la solución del proyecto premiado, una escalinata cívica y un propileo de fondo, como composición complementaria” (Decreto del PEN sobre la conformación de la comisión, noviembre de 1943, Tomo 19, f. 3.729, ADFMNB).

⁵⁷⁸ Al frente de la comisión conformada por Emilio J. Pareto, Juan José Colombo Berra, Emilio Solari, Julio Marc, Ángel Ortíz Grognet, arquitecto Jorge Tavernier y Sr. Federico Covernton se designó al General Don Alberto Gluglielmone (Decreto del PEN sobre la conformación de la comisión, noviembre de 1943, Tomo 19, f. 3.729, ADFMNB).

Nacional a la Bandera también están paradas, y sería necesario saber si el Gobierno nos entregará algo a cuenta de los 5 millones destinados (f. 1.812, tomo VII, ADFMNB).

Para 1945 ya se habían recalculado los gastos que deberían cubrir la construcción del monumento, agregando otro millón y medio de pesos por la incorporación del propileo y la escalinata monumental (Tomo 18, f. 3.824, ADFMNB)⁵⁷⁹. En abril de 1946 el Ministerio del Interior aprobó el envío de 1.500.000 pesos (Tomo VII, f. f. 1.898, ADFMNB)⁵⁸⁰ y, con el peronismo en el gobierno, en el mes de septiembre de 1946, reciben otros 200.000 que estaban pendientes de la ley aprobada inicialmente (Tomo 19, f. 3.825, ADFMNB).

Para este momento, las funciones de la JNE se confunden con las de la Comisión encargada del Parque Nacional a la Bandera. La división de los fondos genera malentendidos, ya que el monumento pierde sentido sin el marco necesario, que incluye la escalinata y el propileo. De este modo, por un decreto del PEN del 10 de abril de 1946, se autoriza un crédito extraordinario de 1.500.000 pesos al Ministerio del Interior para que los derive a la JNE en cumplimiento de la ley 12.575 para cubrir los gastos que demande la construcción del monumento (Tomo 19, f. 3.825, ADFMNB). Siguiendo lo que aparece en el diario *La Prensa* el 2 de octubre de 1946, para esta fecha llevaban gastados 2.500.000 provenientes del estado nacional, 171.000 aportados por el gobierno de la provincia de Santa Fe, 50.000 que brindó la Municipalidad de Rosario y 380.000 recolectados por suscripción popular⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ Al mismo tiempo que solicitan que se complete el envío del millón de pesos iniciales, comienzan a solicitar la nueva. De este modo, el 4 de mayo de 1945 (Tomo 19, f. 3.823, ADFMNB) solicitan los 500.000 restantes, mientras que el 8 de enero de 1946 (Tomo 19, f. 3.822, ADFMNB) solicitan 400.000 argumentado que hasta el momento se han utilizado 600.000 indicando que “las obras básicas del monumento, consistentes en fundiciones, esqueletos de hormigón armado y albañilería” han sido finalizadas y que las obras de escultura se encuentran muy adelantadas.

Por otra parte, el 9 de mayo de 1945 solicitan más fondos en función de las decisiones tomadas en relación a la obra: 1.000.000 para propileo y escalinata cívica, 500.000 para el parque a Belgrano (establecido en el artículo 2º de la ley que otorga a los fondos iniciales) (Tomo 19, f. 3.824, ADFMNB).

En el mismo año, por lo que vemos en las notas que se conservan en el archivo, comienza una revisión de la venta de estampillas que se había iniciado en 1936. De este modo, Colombo Berra y Emilio Pareto, agradecen al Director de la Escuela Nacional 113 de Santiago del Estero el envío de 3.5 pesos moneda nacional correspondiente a la compra de 35 estampillas y la devolución de 315 (8 de noviembre de 1945, f. 4.285, tomo 20) y al Director de la Escuela Nacional 273 de Mesilla del Cura, provincia de San Luis, por el envío de 3psmn, correspondiente a la colaboración voluntaria de alumnos y personal de la escuela (2pmn) y de la compra de diez estampillas (1pmn) y la devolución de 40 estampillas (23 de noviembre de 1945, f. 4.286, tomo 20).

⁵⁸⁰ El 5 de agosto insistían con el pedido argumentando que en julio de 1946 se había decretado la entrega del millón y medio de pesos. Nota al Ministro de Hacienda (Tesorería General de la Nación) firmada por el presidente de la JNE, Alberto Guglielmone (5 de agosto de 1946, Tomo 20, f. 4.298, ADFMNB).

⁵⁸¹ La cita del diario *La Prensa* está en De Marco (2009).

Los problemas de financiamiento continuaron durante los gobiernos peronistas. Solo para mostrar los reclamos a lo largo del tiempo, podemos destacar que el 14 de septiembre de 1948 continúan solicitando 500.000 “restantes” al Ministerio de Hacienda (f. 3.826, tomo 19, ADFMNB). La tensión con el gobierno nacional por la no llegada de fondos provocó la renuncia de los miembros de la JNE a mediados de 1950 y recién en septiembre de ese año se asignaron los 5.400.000 pesos m/n que se necesitaban para avanzar con la construcción (f. 2.052, tomo 7, ADFMNB).

El monto mencionado recién seguía pendiente en octubre de 1951, cuando Marcelino de Loredó informó al Ministerio del Interior que, debido a los cambios en los precios, el presupuesto para terminar la obra se elevaba a 20.000.000 pesos m/n⁵⁸². Sin embargo, el dinero comenzó a llegar recién en marzo de 1952 cuando se aprobó una partida de 1.000.000 pesos m/n que sirvió para pagar deudas y trabajos menores⁵⁸³ (f. 2.134, tomo 7, ADFMNB), cuya entrega, en dos tramos de 500.000, se completó en diciembre de ese año (f. 2.163, tomo 7, ADFMNB).

Paralelamente, en los primeros meses de 1952 la Comisión presentó al Ministerio de Planificación la solicitud para ingresar al Segundo Plan Quinquenal solicitando 8.000.000 pesos m/n (ff. 2.110, 2.112, tomo 7, ADFMNB). Entre los argumentos del presidente de Loredó se incluían aspectos prácticos y emocionales, subrayando (literalmente) que los rosarinos hacía 54 años que estaban esperando la concreción de la obra. El monto que se le adjudicaría a la obra sería de “ocho millones de pesos que se irán percibiendo por partidas anuales de un millón seiscientos mil pesos” (f. 2.163, tomo 7, ADFMNB). Sin embargo, los 8.000.000 pesos m/n no resultaban suficientes para completar la obra, por lo que desde la Comisión Nacional solicitaron 15.000.000 de pesos m/n.

Mientras esperaban la resolución del Segundo Plan Quinquenal, en mayo de 1953 el presidente de la Comisión tuvo que implorar al Ministerio del Interior para que otorgue una partida de 1.200.000 pesos m/n para que la obra no se paralice nuevamente (f. 2.176, tomo 7, ADFMNB). En octubre de 1953, aprovechando que Juan Domingo Perón había visitado la ciudad a mediados de año y había prometido la terminación del monumento⁵⁸⁴,

⁵⁸² Como veremos a continuación, entre las obras que más dinero demandaban se encuentran las fundiciones en bronce. En el mismo informe que Marcelino de Loredó envía al Ministerio del Interior en octubre de 1951 explicaba que las casa de fundición no querían firmar los presupuestos a los escultores por los vaivenes de la economía. Además, agrega como ejemplo que un presupuesto de 1949 era de 40.000 pesos m/n ahora es de 400.000 pesos m/n. (f. 2.102, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁸³ Lo más destacado de esta erogación fue a colocación de la estatua del Río Paraná (f. 2.265, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁸⁴ Inauguración de sedes gremiales, *El Litoral*, 31 de agosto de 1953.

la Comisión propuso un nuevo presupuesto de 12.951.400 pesos m/n para que sea aprobado por el Ministerio del Interior (f. 2.197, tomo 7, ADFMNB).

Luego de estas idas y vueltas, la Comisión recibió en octubre de 1953 1.000.000 de pesos m/n que solo servía para evitar una interrupción que afectara lo que ya se había construido (f. 2.200, tomo 7, ADFMNB). En marzo de 1954 se informó a la Comisión que el monumento había sido incluido en el *Plan Analítico de Trabajos Públicos* por lo que recibirían 2.000.000 de pesos m/n (f. 2.219, tomo 7, ADFMNB). Por lo que se observa en los documentos, el plan analítico se correspondía con el *Plan de Inversiones del Estado* correspondiente al año 1954 en el marco del Segundo Plan Quinquenal (f. 2.252, tomo 7, ADFMNB)⁵⁸⁵.

En noviembre de 1954 la Comisión logró una nueva adjudicación por 1.000.000 de pesos m/n (f. 2.256, tomo 7, ADFMNB) y el 18 de diciembre de 1954 la Comisión envió un nuevo presupuesto logrando ahorrar 3.000.000 de pesos m/n, por lo que “sólo” se necesitarían 5.951.4000 pesos m/n (f. 2.251, tomo 7, ADFMNB)⁵⁸⁶. El 29 de abril de 1955 se aprobó una partida por 4.000.000 de pesos m/n en el marco del Plan Analítico de Inversiones para el año en curso (f. 2.274, tomo 7, ADFMNB), pero debido al Golpe de Estado del mes de septiembre solo reciben 1.000.000 de pesos m/n. (f. 2.290, tomo 7, ADFMNB). Con este último monto, el aporte total de los dos gobiernos peronistas fue de 6.000.000 de pesos m/n⁵⁸⁷.

El gobierno de facto que asume luego del golpe de estado de septiembre de 1955, con la intención de que la obra se pudiera inaugurar a fines de 1956, hizo un aporte de 4.900.000 pesos m/n en el marco del Plan de Trabajo Públicos de ese año (f. 2.317, tomo 7, ADFMNB) que fueron entregados en cuotas en los sucesivos meses. La incorporación de la Galería de Honor de las Banderas de América generó más gastos de los previstos y la Comisión tuvo que solicitar al gobierno una partida extra de 1.000.000 de pesos m/n (f. 2.367, tomo 7, ADFMNB). Así, terminaban casi veinte años de ruegos expresados en las cientos o miles de cartas enviadas primero por los miembros de la JNE y luego por la Comisión que iba a presidir Marcelino de Loredó.

⁵⁸⁵ Además de trabajos de terminación en el Propileo y la Escalinata Cívica, el dinero se utilizó también para la construcción de una maqueta para el Presidente de la Nación, Juan Domingo Perón, “con el objeto de solicitarle una leyenda para ser esculpida en piedra en uno de los frisos del Propileo” (Memoria presentada al Ministerio del Interior en marzo de 1955, f. 2.265, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁸⁶ Como veremos más adelante, a esta altura faltaban trabajos menores, pero también la fundición en de las esculturas principales, las dos Patrias, Belgrano (f. 2.265, tomo 7, ADFMNB), La Pampa y Los Andes y los relieves históricos (f. 2.274, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁸⁷ Durante los nueve de los gobiernos peronistas la moneda había sufrido una fuerte devaluación, el dólar pasó de costar 4 pesos m/n en 1945 a 29 pesos m/n en 1955.

Los catorce años de construcción

Recapitulando algunas cuestiones que hemos mencionado, debemos decir, entonces, que la comisión que se formó en 1936 se ocupó primero de recaudar dinero, que en 1939, cuando había sido sancionada la ley que establecía que el PEN iba a aportar un millón de pesos, se llamó a concurso, que cuando empezó a llegar ese dinero y se habían realizado las modificaciones indicadas a los autores del *Lema Invicta*, se comenzó la construcción en 1943 con Guido como director de la obra. Debemos agregar que, antes de ese año, y también desde su formación, la comisión tuvo que gestionar las expropiaciones necesarias para liberar el espacio que debía ocupar el monumento⁵⁸⁸. Un dato que se suele destacar en la memoria institucional del monumento, es que la obra ocupó catorce años y que esto se debió a una interrupción en el envío del mármol destinado al revestimiento debido al terremoto ocurrido en la provincia de San Juan⁵⁸⁹. Sin embargo, como hemos visto, los motivos son múltiples y, en general, la demora en la obra se explica por las vicisitudes políticas y financieras (incluida la segunda guerra mundial, golpes de estado e inflación) que atravesaron la historia argentina hasta su inauguración entre 1943 y 1957.

Otras dificultades surgieron en el proceso de la compleja construcción de un monumento que no sólo involucraba a Guido y los escultores, sino también a un conjunto de empresas que aportaban materiales y mano de obra: Emilio Capella fue la sub contratista encargada del revestimiento en piedra; la empresa Peretti se ocupó de la electricidad interior del monumento; E.R.C.A (Empresa Rosario de Cemento Armado) de los andamios y del hormigón del Propileo y la escalinata cívica; Taiana, Pasquale y Cía. del revestimiento exterior; Ángel Cassanello Lda. de las remolcadores y otros transportes; Domingo Tierz e Hijo de la carpintería de bronce y carpintería metálica; Empresa Ingeniero Juan Spirandelli de las obras complementarias antes de la terminación; Radaelli y Gemelli de la fundición de la estatua de Belgrano; Sarubbi y Barili SRL de la fundición del bronce de diferentes esculturas; la Empresa Chaina y Cia de columnas de bronce fundido y otros elementos ornamentales; la Empresa JUAN JUAN de dos puertas de bronce fundido; la Casa Masoero de marcos dorados con sus correspondientes vidrios; ART Metal de urnas reflectores; al maquetista Manuel Chamorro se le encargaron veintiuno cuadros con reproducciones de himnos y escudos para la Galería de Honor de las Banderas de América

⁵⁸⁸ Cuando explicamos la secuencia de asignación de fondos, mencionamos que se formó una comisión específica denominada “Parque Nacional a la Bandera” (f. 3.729, tomo 19, ADFMNB).

⁵⁸⁹ Guido y los escultores hicieron una referencia a esta cuestión el 27 de abril de 1944 argumentando que por los “movimientos sísmicos” que hubo en la provincia de San Juan, no se había podido trasladar el bloque de piedra destinado a los relieves La Gloria y El Ideal (f. 1.785, tomo VII, ADFMNB).

y once fotos coloreadas; y la empresa Jacuzzi, Arbide y cia. de la colocación de cañerías y piezas de hierro fundido e hidro bronz y otras cuestiones vinculadas con la fuente⁵⁹⁰. Con cada uno de estos prestadores hubo idas y vueltas respecto a los presupuestos⁵⁹¹, con cada uno hubo que ir solucionando conflictos en base a lo que fueron recomendando los asesores técnicos.

Por otra parte, Bigatti y Fioravanti dieron su propia lucha por la puesta a punto del presupuesto inicial y la recomposición salarial por el atraso en los pagos⁵⁹². La compra de materiales y la contratación de obreros especializados supusieron disputas con la JNE primero y la Comisión después en las que intervinieron los asesores técnicos y el propio Guido, quien muchas veces quedaba en el medio de la discusión. Cada sector, cada tarea, dependía de las otras para su avance, es por esto que puede explicarse, en cierto sentido, la demora de catorce años en la construcción⁵⁹³.

Por otro lado, a las peleas por el presupuesto, a las dificultades surgidas por la adquisición de materiales y los conflictos con los contratistas, hay que sumarle las prolongadas huelgas que protagonizaron los obreros de la construcción y los obreros industriales. El segundo semestre de 1947 fue particularmente conflictivo por los reclamos encabezados por portuarios, textiles y ferroviarios, entre otros. Esta conflictividad se ralentiza hacia 1948, entre otras cuestiones porque a partir de esta fecha los sindicatos aumentaron su capacidad de presión al mismo tiempo que el estado satisfacía más rápidamente sus demandas frente a los privados. (Doyon y Seibert, 1977; Schiavi, 2011). Lo cierto es que el archivo que conservó la JNE da cuenta de los numerosos cambios que se vivieron en el mundo del trabajo y que afectaron la construcción del monumento⁵⁹⁴.

⁵⁹⁰ El detalle de las licitaciones y los contratos se pueden revisar en el Tomo Contratos del ADFMNB.

⁵⁹¹ En un principio fue el contexto de la Segunda Guerra Mundial el que afectó el costo de los materiales. En noviembre de 1944, Guido explicaba que los sobrecostos del hormigón armado y mampostería tenían que ver “situación anormal que atravesamos” (f. 1.822, tomo VII, ADFMNB).

⁵⁹² El 29 de agosto de 1950 Alfredo Bigatti se quejaba en una carta enviada a Gerbino, representante de Ángel Guido, de las desventajas ocasionadas por esta obra. “Tengo a bien remitirle lo prometido [se refiere a lo gastado por la ejecución del Océano Atlántico], aunque estas líneas vayan retrasadas a consecuencia de mi estado de ánimo, tan abatido por la afligente situación creada por esta obra que nos tiene postrados y que tantos desvelos y preocupaciones me ha creado durante estos años y que aún persiste” (f. 2.146, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁹³ Estas idas y vueltas sobre la puesta a punto del presupuesto se pueden observar desde temprano, es muy claro al respecto un memorándum presentado por Colombo Berra para ser tratado en una reunión que tendrían con el presidente de la Comisión a fines de noviembre de 1944. En ese extenso texto, el secretario desmiente a Guido y a los escultores sobre las condiciones en que fue firmado el contrato y argumenta citando algunos artículos y un informe del Ministerio de Obras Públicas sobre la imposibilidad de adaptar las sumas estipuladas de antemano debido a la guerra (f. 1.826, tomo VII, ADFMNB).

⁵⁹⁴ Por lo que vemos, la JNE cuenta en su archivo con diferentes documentos que dan cuenta de los cambios en las condiciones de trabajo que se producen desde fines de la década de 1930 y hasta avanzada la obra: *Pliego de condiciones aceptado por la Sociedad de Ingenieros, Arquitectos, constructores de obras y anexos y los señores albañiles y anexos*, (del año 1935), Rosario, 13 de abril de 1938 (Tomo 20 f. 4.268,

Además, si el avance de la construcción se vio afectada fundamentalmente por cuestiones económicas y financieras, la inauguración se vio afectada por razones políticas. Las malas condiciones de los meses de junio de 1955 y de 1956 impidieron que, al menos, se produjeran inauguraciones parciales.

Al frente de la obra, como ya mencionamos, estuvo Guido, quien en mayo de 1948 fue nombrado Rector de la Universidad Nacional del Litoral, lo que implicó que primero indicara a la JNE que los días en los que estuviera ausente podían comunicarse con el Arquitecto Oscar Pujals o con el dibujante Manuel Chamorro. Sin embargo, parece que esta indicación poco precisa no fue suficiente para la JNE, ya que unos días después Guido nombró a José Gerbino como su “representante general” elegido por “su gran experiencia en el ramo de las construcciones” (ff. 1.984 y 1.986, tomo VII, ADFMNB). Indudablemente, incorporar más intermediarios agregaba dificultades en la toma de decisiones y, por lo que puede observarse en la correspondencia, Gerbino se ocupó de lo administrativo (f.1.997, tomo VII, ADMNB), pero las decisiones sobre materiales y construcción seguían pasando por Guido.

Como mencionamos más arriba, para realizar un control de los avances de la obra por parte de la JNE se designaron asesores técnicos que debían “cumplir y vigilar la observancia del contrato”. El primero de ellos fue Jorge Tavernier, quien fue acompañado en su labor por Elías Martinatto (f. 1.738, tomo VII, ADFMNB)⁵⁹⁵ hasta que en octubre de 1946 es reemplazado por el Estudio Micheletti (f. 1.930, tomo VII, ADFMNB). Al asumir Marcelino de Loredó como presidente de la Comisión, el Asesor Técnico designado fue Domingo Trangoni (f. 2.098, tomo 7, ADFMNB)⁵⁹⁶.

ADFMNB); *Pliego de condiciones de trabajo. Para la rama de la Albañilería de la construcción, confeccionado con la intervención de la Comisión paritaria de esta especialidad, de acuerdo al artículo 2° inciso a, del Reglamento de las comisiones paritarias por ramas, década de 1940* (Tomo 20, f. 4.269, ADFMNB); Resolución del MOP de junio de 1944 que sostiene que no se alterarán de los presupuestos presentados antes del inicio de la guerra mundial; (Tomo 20, f. 7213, ADFMNB); *Modelo de contrato de trabajo del año 1944*, se aclara a mano que sigue en vigencia ahora, septiembre de 1945 (Tomo 20, f. 4.270, ADFMNB); *Acondicionamiento de los contratos de trabajo de la provincia de Buenos Aires*, noviembre de 1945, (Tomo 20, f. 4.271, ADFMNB); Nota sobre aumento de salarios y salario anual complementario adjuntando el decreto presidencial, 15 de febrero de 1946 (Tomo 20, f. 7214 ADFMNB); *Incidencia porcentual de las cargas sociales, cámara argentina de la construcción*, marzo de 1948 (Tomo 20, f. 4.272, ADFMNB); *Contrato colectivo de trabajo de la construcción*, agosto de 1948, (Tomo 20, f. 4.273, ADFMNB).

⁵⁹⁵ En esta nota que envió Guglielmone al Ministro del Interior explica que la obra no iba a poder inaugurarse en el año sanmartiniano, por lo que es posible que el gobierno haya tenido esa intención.

⁵⁹⁶ La existencia de estos asesores generaba tensión con Guido, ya que fueron quienes controlaban pero también proponían alternativas a las propuestas del arquitecto. Por ejemplo, en agosto de 1948, cuando se complicaba la compra de grapas de bronce, Guido aclaraba que esa decisión había sido de Tavernier, ya que en 1944, cuando se discutió la cuestión, él había propuesto utilizar grapas de hierro galvanizado. Dice Guido en agosto de 1948: “...mi opinión, en este asunto de las grapas, fue siempre contraria a la del ex-asesor técnico Tarvenier. Pero esa comisión desestimó mi criterio y aceptó el del citado Asesor. La

Por lo que mencionábamos en los párrafos anteriores, la JNE/Comisión Nacional del Monumento a la Bandera, Guido o los escultores expresaron en varias ocasiones que las obras se encontraban “paralizadas” o “abandonadas”: en los últimos meses de 1944 (ff. 1.812, 1.815, 1.820, 1.822, 1.824, tomo VII, ADFMNB); entre octubre y diciembre de 1945 (f. 1.933, tomo VII, ADFMNB); varios meses de 1947 (ff. 1.951, 1.953, tomo VII, ADFMNB); entre septiembre de 1948 y enero de 1949 (f. 2.039, tomo VII, ADFMNB) y entre septiembre de 1949 y julio de 1950 (ff. 2.045, 2.046, 2.047, tomo 7, ADFMNB). Cuando asumió el nuevo presidente de la Comisión Nacional intentó agilizar el envío de dinero para avanzar con la obra que, según expresaba en octubre de 1951, estaba detenida “desde hace dos años” (f. 2.102, tomo 7, ADFMNB)⁵⁹⁷. En noviembre de 1952, cuando se comenzaron a recibir los fondos necesarios para continuar, la Comisión decidió rescindir el contrato firmado inicialmente con Guido y los escultores, y entre éstos y las diversas empresas que habían proveído de materiales debido a los cambios en los precios y a la imposibilidad de cumplirlos de acuerdo a lo previsto. Se firmó, entonces, un nuevo contrato con Guido para la Dirección Técnica y Artística de los Trabajos (f. 2.265, tomo 7, ADFMNB).

Si ensayáramos, entonces, una cronología del proceso de construcción, esta debería empezar el 24 de mayo de 1943, fecha en la que el arquitecto Ángel Guido tomó posesión de la plaza General Belgrano para iniciar los trabajos⁵⁹⁸.

La construcción de la cripta y la torre

Para el mes de abril de 1944 ya estaban listos los catorce escudos provinciales en piedra⁵⁹⁹ y para el mes de octubre se habían terminado los modelos en arcilla de las esculturas principales, lo que permitió que Bigatti y Fioravanti comenzaran a trabajar en los puntos

insistencia en defender dicho criterio, dio lugar al atraso de más de un año en la marcha de la obra” (f. 1.999, tomo VII, ADFMNB).

⁵⁹⁷ Al asumir a mediados de 1951, el nuevo presidente solicitó a Guido y los escultores un informe detallado de lo que faltaba terminar (ff. 2.061, 2.080, tomo 7, ADFMNB) y en septiembre del mismo año se dirigió por primera vez al Ministerio del Interior solicitando el dinero que faltaba para reanudar la construcción de una obra que “por su índole y espíritu patriótico, no debe detenerse” (f. 2.088, tomo 7, ADFMNB). En la memoria que presentan en marzo de 1953, los miembros de la Comisión afirman que la obra había estado parada por cuatro años, entre 1948 y diciembre de 1952 (f. 2.265, tomo 7, ADFMNB).

⁵⁹⁸ Agradecemos a Alex Ratto y a todo el personal del Archivo Documental y Fotográfico del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, por colaborar en la elaboración de esta cronología. Sobre estas cuestiones también puede revisarse De Marco; 2009.

⁵⁹⁹ El 27 de diciembre de 1952, Marcelino de Loredó informó al Ministerio del Interior y a Ángel Guido que la Comisión había aprobado la incorporación de los escudos que fueran designados para las provincias *Presidente Perón* (Chaco) y *Eva Perón* (La Pampa) (ff. 2.160 y 2.161, tomo 7, ADFMNB) y en febrero de 1954 también de Misiones (f. 2.217, tomo 7, ADFMNB). Por la resolución de la obra, sabemos que la iniciativa no prosperó. Además de las obvias razones políticas, la Torre del Monumento fue lo primero en concluirse, por lo que la colocación de los nuevos escudos hubiese sido dificultoso. Sobre los objetivos de la provincialización ver, entre otros: Ruffini; 2005.

cardinales, los relieves y los escudos. El primero realizó el *Este* y el *Sur*, y Fioravanti los dos restantes. Con relación al avance de la obra en la que serían colocadas las esculturas, entre 1944 y 1945 se realizó la cimentación de la fuente y de la torre, de la que se construyó también su estructura.



Alfredo Bigatti trabajando en la escultura del Este. En: Payró; 1966: 3.



Bocetos Esculturas Puntos Cardinales *Norte* y *Oeste* Colección Manuel Chamorro. ADFMNB. Autor: José Fioravanti.

En enero de 1946 estaban listos los relieves destinados a las puertas de la cripta: la *gloria* y el *ideal*. Para marzo se había terminado el *Oeste* y en abril se había comenzado el trabajo con la escultura del *Océano Atlántico*. Durante ese mismo año, luego de problemas que se habían dado durante 1945 por el aumento del precio mármol en parte por el terremoto que se había vivido en San Juan, se decidió que algunas de las esculturas serían de bronce. Esta decisión colaboró con el retraso en la concreción del monumento⁶⁰⁰.

En 1947 estaba terminada la torre, cuyo revestimiento había comenzado en 1945 y se terminaron los *relieves históricos* y el *Norte*.

En abril de 1948, Elías Martinetto, envió a la JNE un “detalle indicativo de los trabajos que deben realizarse y de los que se encuentran en ejecución” (f. 1.976, tomo VII, ADFMNB):

⁶⁰⁰ El uso del bronce, por requerir técnicas escultóricas diferentes, implicó mayor tiempo para la ejecución de las obras (Giménez, Navarro y Van Deurs; 2015) (Corsani; 2019).

- De la fuente falta terminar la electricidad y fuerza motriz debido a que se paró la obra durante un mes por un paro del gremio. Cuando se firmó el contrato el 13 de octubre de 1947 se habían estipulado 170 días para la ejecución. Falta también el desagüe de los balcones y la decoración hidráulica de la fuente para lo que se firmó el contrato el 14 de noviembre de 1947 y se estableció como fecha límite: 10 de junio de 1948. Se estableció una prórroga luego del mes de huelga de los trabajadores de la construcción. Todavía no se comenzaron los trabajos de los tanques de bombeo y depósitos de agua.
- Para la herrería y broncearía artística se firmó un el 14 de noviembre de 1947 y se estableció la terminación para el 30 de junio de 1948, pero “hasta el momento” se llevan tres meses de huelga⁶⁰¹.
- Para la construcción del ascensor se estableció como fecha de inicio el 4 de febrero de 1948 y como fecha límite trescientos días hábiles a partir de entonces. Todavía no se comenzó con la construcción de la caja y no se estableció fecha de inicio, siendo que las guías se encuentran “esperando” en el galpón.
- Para la electricidad interior del monumento todavía se está a la espera del nuevo presupuesto que debe entregar la empresa Peretti, siendo que la JNE ya había adquirido y pagado el material.
- En el interior del monumento tampoco se han iniciado los “trabajos complementarios” (revestimiento de mármol de la cúpula de la torre central, pisos en la misma, revestimiento de la escalera de servicio, revoques en esos ambientes y sus anexos).

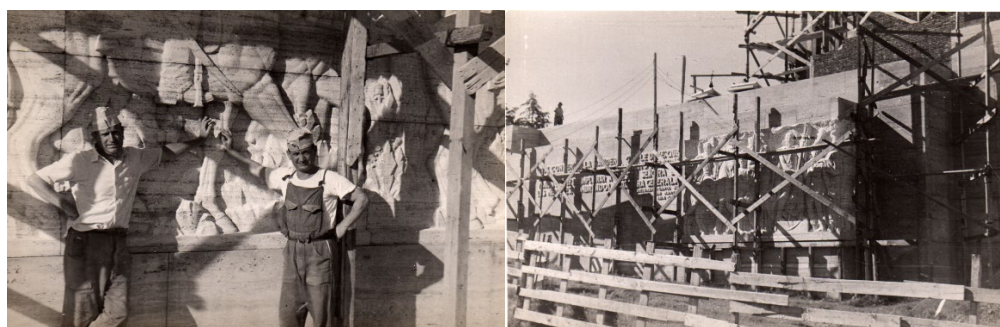
Para los primeros meses de 1948 lo que sí se encontraba terminado eran las esculturas de los puntos cardinales y, a fines del mismo año, se habían terminado las esculturas *Los Andes* y *La Pampa*, aunque restaba la fundición en bronce. Entre 1948 y 1949 se terminan varios de los trabajos que se especificaban en el documento citado: instalaciones de luz, agua, herrería, pisos de la cúpula de la torre, desagües de los balcones, decoración hidráulica de la fuente e instalación del ascensor.

⁶⁰¹ Los obreros de la construcción estuvieron de huelga en Rosario entre el 16 de junio y el 18 de julio de 1946. Hay que destacar que la UOCRA fue uno de los sindicatos con mayor presencia comunista antes de 1946 y que recién en 1947 pudo organizarse a nivel nacional. En Rosario, la UOM decretó una huelga durante un mes que concluyó en mayo de 1948. Entre los motivos de este reclamo se encontraba la implementación de las reformas aprobadas por el gobierno. Para 1947, el año más significativo de la protesta, la UOM era un joven sindicato en formación. (Doyon y Seibert; 1977)

A partir de 1949 se avanzó bastante en las esculturas, se concluye el *Océano Atlántico* y se colocan los puntos cardinales, además de encargar la ejecución de la de Belgrano a Fioravanti quien para 1952 no había enviado aún el modelo⁶⁰². Entre marzo y abril, además, los escultores informaron la finalización tanto de la *Patria Abanderada* como de la *Madre Patria*, aunque las fundiciones en bronce se iniciarán recién en noviembre de 1954 (f.2.254, tomo 7, ADFMNB). Por su parte, la escultura del *Río Paraná* se terminó en 1951 y se colocó a mediados de 1952. El *Océano Atlántico* se colocó en 1951, al igual que los relieves del sector de la torre. En 1956 se instalan las dos *Patrias* y *Belgrano* en la cripta⁶⁰³. Las últimas esculturas en colocarse fueron *Los Andes* y *La Pampa* en febrero de 1957.



Bigatti trabajando en la *Patria Abanderada*. En: Payró; 1966: 63.



Construcción 19 y 24. Colección Manuel Chamorro. ADFMNB.

⁶⁰² EL 23 de agosto de 1949 Fioravanti recibe el presupuesto de la Fundación Radaelli y Gemelli, mientras que en una nota con fecha del 17 de diciembre de 1952 el escultor le escribía a Marcelino de Loredó indicando que se sentiría “muy honrado” si la comisión le encargase esta parte del monumento, además de informar que el modelo tenía un costo de 70 mil pesos m/n y la fundición 30 mil pesos m/n (ambas en el ADFMNB). El contrato se firmaría, finalmente, el 3 de mayo de 1955 (Tomo contratos, f. 3.243, ADFMNB).

⁶⁰³ Para la fundición de la estatua de Belgrano se gestionó el aporte del Ejército Nacional, que en diciembre de 1955 confirmó que estaban a disposición 6.160 kilogramos de cobre, 460 kilogramos de estaño y 280 kilogramos de zinc. (f. 2.94, tomo 7, ADFMNB).



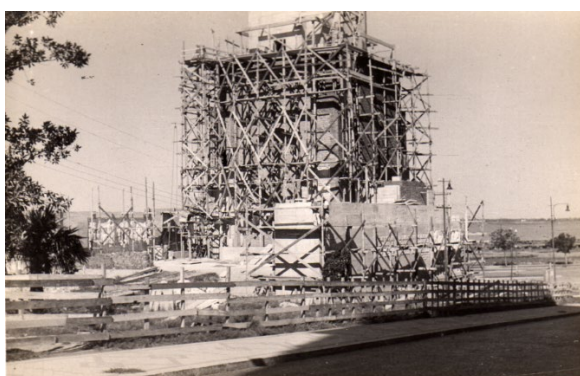
Construcción 35. Colección Manuel Chamorro. ADFMNB.

La construcción del Propileo y la Galería de Honor de las Banderas de América

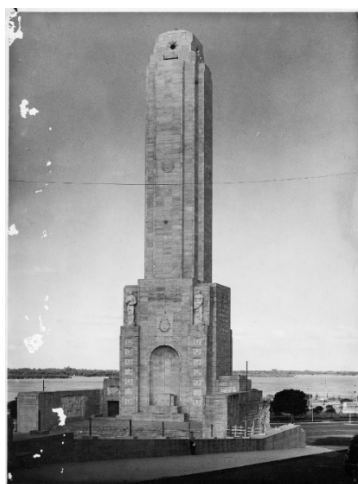
Los trabajos comenzaron en el año 1947 y en abril de 1948 se había llamado a licitación del revestimiento de la escalera cívica y el propileo (f. 1.976, tomo VII, ADFMNB).



Construcción 05. Colección Manuel Chamorro. ADFMNB. En el fondo, el río Paraná.



Construcción 09 y 14. Colección Manuel Chamorro. ADFMNB.



Construcción 36. Colección Manuel Chamorro. ADFMNB.

El revestimiento exterior del patio cívico y del propileo demandará varios años entre 1948 y 1955, principalmente por problemas de fondos. En diciembre de 1953 Marcelino de Loredó escribía a un miembro de la Comisión que había renunciado recientemente:

La obra va creciendo poco a poco: la escalinata ya está concluida, lo mismo que el hemiciclo, en el que solo falta el mástil. En la fuente solo falta un pequeño detalle del centro y ha quedado muy bonita. Con el crédito acordado [se refiere a un millón de pesos aprobados el mes anterior] hemos contratado provisión de travertino, ejecución de las farolas y revestimientos, incluyendo la parte de las columnas del Propileo (f. 2.206, tomo 7, ADFMNB).

Por todo lo expuesto, más allá de la lentitud, De Loredó expresaba optimismo ya que desde diciembre de 1952 hasta enero de 1954 se había podido avanzar ininterrumpidamente (f. 2.216, tomo 7, ADFMNB).

La Galería de Honor de las Banderas de América, el museo que Guido decidió incorporar una vez comenzada la construcción, según informó la Comisión formada luego del Golpe de Estado de 1955 en una nota enviada para ser publicada en diversos periódicos de la ciudad en abril de 1956 (f. 2.308, tomo 7, ADFMNB), comenzó a concretarse recién en la segunda mitad de 1956.

En octubre de 1956 se encontraba en fundición la urna que contendría la llama votiva (f. 2.366, tomo 7, ADFMNB). También estaban pendientes en septiembre de 1956 las cuatro figuras para el propileo que Guido se había comprometido a donar en yeso y que luego debían ser pasadas a piedra (f. 2.373, tomo 7, ADMNB). En principio serían La Libertad, La Fe, La Cultura y El Trabajo (f. 2.376, tomo 7, ADFMNB).

Por otra parte, recién en septiembre de 1956 se aprobó la incorporación de los relieves del primer izamiento de la bandera el 27 de febrero de 1812, que tendría como

protagonistas a Manuel Belgrano y a Cosme Maciel, y de la bendición de la bandera, con María Catalina Echevarría y el Párroco Julián Navarro (f. 2.376, tomo 7, ADFMNB). Ambos están colocados en el interior la Galería de Honor de las Banderas de América. En los primeros meses de 1957 se colocó la urna de la llama votiva, las puertas de la Galería de Honor de las Banderas de América y los relieves a los que nos referimos en el párrafo anterior (f. 2.442, tomo 7, ADFMNB).

Una obra inconclusa

Desde la perspectiva de Ángel Guido, el monumento seguirá siendo una obra inconclusa, ya que nunca pudo concretar el gran parque circundante que había descripto en el Plan Regulador de 1935 y en el más conocido de sus bocetos, demostrando una vez más su capacidad para pensar la ciudad en la que el monumento tendría siempre un lugar destacado⁶⁰⁴. En el mismo 1957 se realizó una exposición en la Galería Rosario y se dictó una conferencia en el Salón Belgrano de la Bolsa de Comercio en las que Guido expuso sus ideas sobre este espacio (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015; Giménez y Navarro; 2009). La discusión por este parque fue extensa y requirió la formación de una nueva comisión⁶⁰⁵.

La comisión dedicada al Gran Parque Nacional a la Bandera que, como indicamos en el apartado de la búsqueda de fondos, se había formado en 1943 tuvo como objetivo principal expropiar los terrenos necesarios para ejecutar el proyecto, lo que se consiguió en el mes de febrero de 1944, aunque no la totalidad de lo que pretendía Guido. Entre los miembros destacados de esta comisión, que en general se reiteraban en diferentes ámbitos de la cultura de la ciudad, se encontraban Ángel Ortiz Grognet y Julio Marc, este último director del Museo Histórico Provincial inaugurado en 1939. Entre las negociaciones más fuertes, podemos ubicar la llevada a cabo por el Monseñor Antonio Caggiano con el propósito de evaluar la posibilidad de demoler el edificio de la Catedral (Giménez; Navarro & Van Deurs, 2015). Esta comisión se unificó en 1956 con la JNE y pasó a llamarse Comisión Nacional del Monumento y Parque Nacional a la Bandera (Guido; 1957).

⁶⁰⁴ Los arquitectos Giménez, Navarro y Van Deurs enfatizan esta idea indicando que el proyecto se trata de una “solución sistemática para este conjunto conformado por distintos edificios y lugares significativos en un todo ordenado, regulado de manera precisa y clara organicidad, tanto en sí mismo como en relación a toda la ciudad. Una práctica no demasiado habitual – más allá de los planes reguladores, en muchos de los cuales él mismo trabajó – en los años en que desarrollo este proyecto para el Gran Parque Nacional de la Bandera” (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 100).

⁶⁰⁵ Una de las instancias problemáticas fue la propia denominación del espacio, ya que para ese entonces lo que se llamaba Parque Nacional poco tenía que ver con lo que proponía Guido para este espacio urbano (f. 1.868, tomo VII, ADFMNB).

El proyecto, posterior a la presentación del lema *Invicta*, tenía como idea central crear un centro cívico - religioso que incluyera la Plaza 25 de mayo, la catedral y el Palacio Municipal y que se prolongara hasta el río. Planteado de manera general, Guido propuso diferentes alternativas para la ejecución el proyecto en las que predominó la idea del Pasaje Juramento como unión de la plaza y el monumento. Por la ilustración, en la que se ve al patio cívico del monumento a la bandera sin el hemiciclo y sin las dos escaleras laterales, se puede datar este proyecto como el primero, también es el que se corresponde con el boceto que incorporamos en el primer subtítulo (Giménez y Navarro, 2009; Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015; Guido; 1957).



Carbonilla en la que puede observarse la primera alternativa al Parque Nacional a la Bandera. (Giménez y Navarro, 2009: 112).

En la segunda propuesta, que puede datarse alrededor del año 1945, el Pasaje Juramento se ubicaba flanqueado por la catedral y el edificio del Palacio Municipal que se transformaría en un museo de arte religioso americano. Como parte de esta propuesta, Guido también sugirió la posibilidad de techar una parte del pasaje (Giménez & Navarro, 2009; Guido; 1957)⁶⁰⁶. En la última alternativa, de 1957, el proyecto original se complejiza aún más con la incorporación de tres monobloques de viviendas, que no superaban en altura a la torre, y la construcción de la iglesia como eje de la composición. Frente a las críticas recibidas por el gasto que implicaría, Guido argumentó que en parte

⁶⁰⁶ El 3 de abril de 1945 Guido le escribía a Emilio Pareto, vice-presidente de la JNE, argumentando a favor del proyecto del Parque Nacional a la Bandera que había sido aprobado por el Presidente de la República destinando 10.000.000 [5.000.000 más de lo que preveía la Comisión formada en 1943]. De acuerdo a este informe, el proyecto se había desestimado por un rechazo del responsable del Puerto de Rosario porque el parque afectaría su funcionamiento. Según Guido, de haber consultado a la Comisión, se podría haber avanzado en el proyecto ya que el rechazo por parte del Director del Puerto se basó solo en la evaluación de un plano, sin consultar a la comisión. La solución que propone el arquitecto es posponer la cuestión del puerto hasta llegar a esa etapa. (f. 1.773, tomo VII, ADFMNB).

se financiaría con la explotación inmobiliaria de las viviendas, de las cuales 138 debían reservarse para los particulares expropiados (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015; Guido, 1957).

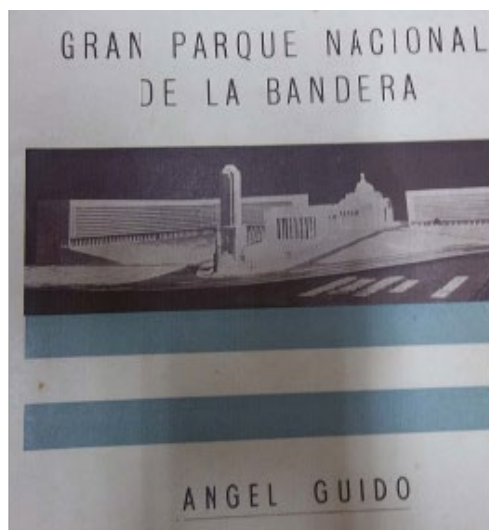


Anteproyecto de 1965, en Guido, 1957: 25.

El conocimiento más detallado de este proyecto se debe a una publicación auspiciada por el Club de Leones como aporte a la inauguración del monumento en la que Guido destaca que “constituye la remodelación monumental de la zona urbana de mayor prosapia tradicional, ya que abarca el sitio de la Catedral – lugar del avieja Capilla del Pago de los Arroyos – y del hecho más importante en la historia rosarina: la creación de la bandera” (Guido, 1957: 2). Como en libros anteriores, Guido propone una “síntesis histórica de las grandes composiciones monumentales” que justificaría la incorporación del parque. Comenzando por Tebas y Teotihuacán, pasando por la Grecia Antigua, las iglesias góticas, el Renacimiento, los cambios propuestos por Luis XIV y Napoleón, y terminando con referencias a Haussman y Sitte⁶⁰⁷, concluye que

toda gran composición en la historia constituye una armoniosa sistematización plástica que constela un conjunto espacial que rodea al espectador. No es el espectador quien gira alrededor del monumento, sino que es la especialidad de éste la que cerca al observador mismo (Guido, 1957: 24)

⁶⁰⁷ En el recorrido incorpora ilustraciones, otra característica típica de sus libros anteriores. De este modo, encontramos la acrópolis de Atenas (16), el foro de Augusto (19), la Iglesia de San Pedro (21) y el Palacio de Versalles (23).



Portada del libro *Gran Parque Nacional a la Bandera*. Se puede observar la iglesia como eje y los monobloques (Guido; 1957)

Como lo habían hecho quienes lo precedieron en los intentos de conmemorar el primer izamiento con un monumento, Guido también valora al río Paraná, “razón de ser de Rosario en todas sus actividades espirituales y materiales”, que con la concreción de este proyecto se incorporaría de forma “franca” a la ciudad (Guido, 1957: 27). Inspirado en el Parque de Chapultepec de la Ciudad de México, propone asimismo la incorporación de bustos o figuras en piedra “de aquellos que han escrito o cantado con dignidad a nuestra bandera” (Guido, 1957: 32). Finalmente, luego de presentar el presupuesto de la obra, el autor propone una lista de razones por las que esta obra constituía una ventaja para la ciudad. Entre ellas, propone que es el marco “digno” del monumento a la bandera; que generará la ampliación de la catedral; que resolverá, en parte, el “angustiantes” problema de la vivienda; que fomentará el turismo; que la “ciudad recuperará su vigoroso ritmo de épocas pasadas, apuntando su edificación hacia el GRAN ROSARIO DEL FUTURO” (Guido, 1957: 37. Destacado del autor). Para finalizar, Guido se ocupó de criticar a la Municipalidad por permitir edificar cerca del monumento a la bandera edificios de altura que cuestionan la centralidad del monumento y dificultan la ejecución del gran parque. Fiel a su trayectoria, Guido terminará su carrera dando una última batalla que, en esta oportunidad, no va a ganar⁶⁰⁸.

La inauguración

El acto inaugural se produjo el 20 de junio de 1957, fecha fijada el 29 de diciembre de 1956 en una reunión que tuvieron el Ministerio del Interior de la Nación y el presidente

⁶⁰⁸ Aunque, como vimos en el capítulo tres, parte de las ideas de Guido quedaron plasmadas luego de la inauguración del Pasaje Juramento en 1999, uniéndose de forma definitiva el monumento a la bandera con la playa 25 de mayo.

de la Comisión Nacional del Monumento y Parque Nacional a la Bandera (f. 2.440, tomo 7, ADFMNB). La falta de muchos de los que participaron activamente en la construcción del monumento fue un indicio y una muestra de los vaivenes y controversias que soportó esta obra. Entre las ausencias destacadas no se puede dejar de mencionar a Alfredo Bigatti y José Fioravanti, escultores encargados de la obra. De hecho, ambos participaron del homenaje que ese mismo día se realizó en el Convento de Santo Domingo a los 137 años de la muerte de Belgrano. Este acto fue organizado por el Instituto Belgraniano y en él se entonó el himno ejecutado por el Regimiento 3 de Infantería al lado del Mausoleo del Prócer (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015).



Afiche anunciando la inauguración el 20 de junio de 1957 [ADFMNB].

Las que sí estuvieron presentes fueron las “damas” de la comisión que donaron y confeccionaron la bandera que fue izada en el mástil mayor ese mismo 20 de junio de 1957. Por primera vez, desde la rescisión del contrato con Lola Mora, las mujeres se hacían presentes en el monumento a la bandera. Al ofrecerse este grupo para tan noble tarea, el presidente de la Comisión del Monumento a la Bandera lo celebró destacando que ellas eran las depositarias

de la devoción de doña Catalina Echeverría de Vidal, la venerada rosarina que llevase a la práctica la gloriosa creación de Belgrano, reeditan aquel grato episodio

que tanto nos conmueve a todos los argentinos (19 de mayo de 1956, f. 2.331, tomo 7, ADFMNB).

En este grupo de señoras, la mayoría de la alta sociedad rosarina desde hacía décadas, se encontraban representantes de aquellos que ya no podían estar presentes y que de alguna manera habían tenido que ver con la historia del monumento. Por ejemplo, Martha Lamas de Schuchard era hija del ex intendente municipal Luis Lamas; Elena Fidanza de Castagnino era descendiente de Cosme Maciel; Graciela Fernández Díaz de Duderich era descendiente de la mencionada Catalina Echeverría de Vidal; María Elena Araya de Colombres representó al ingeniero Ramón Araya, y María Eugenia y Haydée Calderón de la Barca, descendientes del General Belgrano (De Marco, 2009).



Damas rosarinas encargadas de la bandera de la inauguración del monumento [ADFMNB]⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ La foto fue publicada originalmente en el diario *La Capital* el 05 de junio de 1957, en ella aparecen: Celia Pinasco de Martínez Díaz, Esilda Marull Machain de Minetti; María A. Avila de Carrillo, Delhi Paz de Muniagurria, Dolores Uranga de Schlieper, Raquel Colombres de Grasso Grognet, Marta Casas de Gómez, Edelmira Méndez Carreras de Albarracín, Graciela Sugasti de Baravalle, Nidia Navarro de Cafferata, Elvira De Santis, Graciela Fernández Díaz de Diederich, Raquel Freyre, Julieta López del Cerro de Gaytía, María Isabel Olcese de Iriondo, Carmen Lejarza Machain, Aurelia Marull Machain, Esther G. de Martínez Vivot, Graciela Pozzi de Monserrat, Fernanda Faggioni de Pinasco, Susana Rodríguez Rosselli. Consejeras: Sras. María Luisa Lamas de Benegas, Elena Fidanza de Castagnino, Alcira Peña Miranda de de Loredó, Amalia Ortiz Pareja de González del Cerro, Beatriz G. de Cotthell, Clara Meyer Motta de Jurtzaman, Sara Miranda Cáceres de Larrechea, Sara San Román de Martín, Bernardina Dabat de López Elitchery, Susana Colombres de Rouillón Echesortu, María Esther Casas de Schlieper y Delia Calp de Wagner (*La Capital*, 20/06/1978).

También donando una bandera estuvieron presentes las hijas de Ángel Guido, Beatriz, Bertha y María Esther, a quienes agradeció especialmente el presidente de la Comisión Nacional en una carta el 30 de junio de 1956 con estas palabras:

La comisión que me honro en presidir, ha interpretado y valorado en toda su magnitud lo patriótico y lo emotivo de vuestro simpático gesto, ya que efectivamente las señoras reúnen, por feliz coincidencia, la doble y grata calidad de rosarinas - amantes del terruño elegido por Belgrano para crear nuestro glorioso pabellón - y de hijas del autor del Monumento, a cuyo lado han vivido las variadas emociones del largo proceso de su construcción (f. 2.353, tomo 7, ADFMNB).

Además de las donaciones mencionadas, desde de 1956 se comenzaron a recibir ofrecimientos de personas e instituciones que pretendían estar presente en el acto de inauguración: la Comisión de gitalianos e hijos de italianos y de ligures pidieron participar de la futura inauguración del monumento a la bandera con la donación de una bandera argentina de 4 por 10 metros para el mástil; la empresa Capella se ofreció a donar un escudo de Rosario para ser colocado en la cripta⁶¹⁰; la empresa Heraldo ofreció banderines para ser repartidos en el acto; el Instituto Chileno Argentino de Cultura se comprometió a aportar el importe respectivo al escudo y al himno de Chile; el Embajador de EE.UU donó una bandera de su país para la Galería de Honor de las Banderas de América y el Club de Leones se comprometió a hacerse cargo del himno y el escudo nacional que se colocarían en ese espacio (ff. 2.326, 2.332, 2.339, 2.384, 2.393, 2.395, tomo 7, ADFMNB).

El programa del acto, que comenzó a las 11:45, incluyó la revista militar, encabezada por una delegación de soldados peruanos de la Escuela Militar del Chorrillo, la bendición de la bandera a cargo del Monseñor Antonio Caggiano, el izamiento de la enseña patria a cargo del Presidente de la Nación, una misa a cargo del Arzobispo de Rosario y la bendición de la cripta. Luego de los discursos, el general Aramburu encendió la llama votiva ubicada en el Propileo⁶¹¹.

Los diarios de la ciudad cubrieron y festejaron el acto de inauguración de una obra que se había esperado durante mucho tiempo. El diario *La Capital* destacó la numerosa

⁶¹⁰ No sabemos cuándo se decidió cambiarlo por el de la nación que podemos ver actualmente.

⁶¹¹ El discurso del presidente, del cual recuperamos un fragmento para iniciar este capítulo, no menciona a la ciudad ni al acontecimiento del primer izamiento en el sitio histórico en el que se está inaugurando el monumento. La bandera sería la portadora de los ímpetus de libertad de los pueblos en los cincuenta años previos a 1810. Este discurso fue editado en forma de folleto por la Secretaría de Prensa de la Nación, no sabemos cómo fue su distribución.

presencia de público y la presencia militar, mientras que *La Prensa* optó por una crónica más detallada incluyendo las condiciones climáticas que aportaron a la construcción de un relato que incluyó la valoración de la salida del sol hacia el final del acto.

Medio millar de personas entusiastas cubrieron, como una densa marea, las barrancas del Paraná y la zona parqueizada, desde la calle San Juan hasta Laprida, rodeando a la imponente obra. La escuadra naval presente dio iniciado el acto con estruendosas salvas de artillería. Por primera vez desfiló en Rosario el Regimiento de Granaderos a Caballo General San Martín e hicieron su paso unidades militares de todo el país y de diversas naciones americanas, cada una con sus bandas y su particular modo de marcha (De Marco; 2009: 208-209, recuperado de *La Capital*, 21/06/1957).

La ciudad amaneció cubierta por una espesa capa de niebla, pero a medida que avanzó el día las condiciones del tiempo fueron mejorando y por momentos brilló el sol y se despejó el cielo. Ello ocurrió precisamente en el momento que, después de bendecida la enseña patria era elevada al tope del mástil por el General Aramburu. (...) La compacta masa de público que asistió a los actos de inauguración del monumento y al desfile militar fue tan extraordinaria, que resulta imposible realizar un cálculo medianamente aproximado de su número. Lo que sí puede afirmarse, es que toda la ciudad adhirió con su presencia a los festejos y que a ella se sumó la gran cantidad de personas que arribaron desde todos los puntos del país. Antes de ahora, ningún acontecimiento reunió a tanto público en Rosario como en esta patriótica oportunidad, hecho de particular significación, que pone de manifiesto la existencia de un vínculo sólido e indisoluble en el pueblo argentino: la patria representada en la bandera (*La Prensa*, 21 de junio de 1947, citado en Giménez, Navarro y Van Deurs; 2015: 146-147).

En ambos casos se destacaba la presencia del público, representando así una estrecha relación entre el monumento y los vecinos. En este sentido, esta masividad inédita hasta el momento se destaca para marcar una distancia respecto del peronismo y, particularmente, de sus movilizaciones de tinte sectorial o clasista. El monumento convoca a todos, es la patria, es la bandera las que generan esa unidad y movilización.



Pedro Eugenio Aramburu, Isaac Rojas y Ángel Guido en la inauguración del Monumento Histórico Nacional a la Bandera. *La tribuna*, 20 de junio de 1957⁶¹².

Las imágenes más difundidas de la inauguración del monumento son las del noticiero *Sucesos argentinos*⁶¹³. Lo que se representa en este programa debe ser pensado a partir de los recursos requeridos por el “estilo” de estos noticiarios y por la propia dinámica de representación requerida por el gobierno de turno. Entre los objetivos de los productores de los noticiarios estaba mostrar el poder del Estado⁶¹⁴.

Con el título *Blasón de Libertad*, las imágenes muestran una ciudad moderna y un monumento colmado de vecinos, “aquí están los argentinos para rendir homenaje a Belgrano”. Se destaca particularmente la presencia de los granaderos, del monseñor Caggiano y del presidente de la Nación, quien genera que la muchedumbre “ponga a prueba los cordones que la contienen” por la emoción de su presencia. Palomas que cruzan volando frente al monumento, niños y niñas aplaudiendo, la misa frente a la Patria Abanderada, el discurso de Aramburu, son las imágenes que se suceden mientras de fondo acompaña a la voz del relator la melodía de la “Marcha a la bandera”. El locutor menciona a San Martín y Belgrano, son ellos quienes llevaron a lo más alto a la bandera argentina. Brilla el sol antes del desfile militar. Hacia el final, la imagen de la llama votiva precede

⁶¹² Archivo diario “La Tribuna”, Museo Histórica Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Citado en Montini; 2019: 79.

⁶¹³ Disponible en el AGN, actualmente se puede acceder a través de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1yMqx4q2q2E&t=29s>

Cabe destacar que la empresa ya había tomado imágenes de la obra durante el año 1956 que habían sido emitidas en cines. Este gesto es agradecido por la Comisión del Monumento y Parque Nacional a la Bandera en una nota el 30 de junio de 1956 ya que permitió “el conocimiento, por parte de la población en general, de la Magna Obra, estableciendo así un mayor contacto aun con los que se encuentran muy lejos del lugar de su construcción” (f. 2.351, tomo 7, ADFMNB)

⁶¹⁴ *Sucesos Argentinos* fue el primer y más emblemático noticiero argentino y proponía un relato de las noticias similar a la propuesta de la gráfica: primero la política, luego la economía, la moda, los eventos culturales y el deporte (Kriger, 2007). Las emisiones eran semanales e incluían entre siete y diez notas, las cuales se filmaban sin sonido directo y con separadores de títulos, además se incluía un tema musical acorde al tema.

al cartel luminoso anunciando “20 de junio, día de la bandera”, cerrando con la fuente y el escudo nacional.

2. Representaciones del pasado: Belgrano, la bandera, la nación y Rosario

En las **celebraciones patrias**, una de las claves para el estudio de los usos del pasado y la construcción de identidades colectivas, el peronismo se enfocó en las fechas más tradicionales, el 25 de mayo y el 9 de julio, que iniciaban el recorrido hacia la independencia económica que, finalmente, se encontró a partir de 1946. Por su parte, el 17 de octubre significaba y sintetizaba la oportunidad de alcanzar la plenitud del proceso de conquista de la soberanía nacional iniciado casi 140 años antes. También, al buscar y conseguir el apoyo de la clase trabajadora, redefinió el significado del 1° de mayo, una fecha que tradicionalmente había estado asociada a ideologías y partidos de izquierda. En esta genealogía que construía el peronismo no sólo se asociaba el 17 de octubre al 25 de mayo, sino también a la Reconquista de la ciudad de Buenos Aires de 1806. De acuerdo con Marcela Gené, quien analiza la producción de imágenes del peronismo, “la idea-fuerza conquista e independencia predominante en las producciones gráficas del Día de la Lealtad se reforzaba en la del 25 de mayo, con lo que se atribuía a los acontecimientos de 1810 el valor de haber sido el primer jalón el proceso de la independencia, cumplido en 1945” (Gené; 2008: 73). De acuerdo a esta autora, si el 17 de octubre completaba lo que había comenzado en 1806, el descamisado constituía el último de una estirpe de patriotas que “reconquistó” el centro de la ciudad.

Por su parte, la ciudad vivía su propia definición de efemérides que ponían a Rosario en el centro de la escena. El 20 de junio comenzaba a consolidarse como una fecha que la identificaba como un sitio histórico de la memoria nacional⁶¹⁵. Desde 1938, año en que se incorporó al calendario litúrgico nacional, el día de la bandera se festejaba en la ciudad alternadamente, y a veces simultáneamente, en la plaza Belgrano y el monumento al héroe que se había instalado en el Parque Independencia en 1928⁶¹⁶. Si bien durante el peronismo se volvió más popular, lo cierto es que no cambió su programa: misa de campaña, participación de escuelas y jura de los soldados. La característica más novedosa, indudablemente, fue la incorporación de las enfermeras de la Cruz Roja en el desfile.

⁶¹⁵ El análisis de las celebraciones del 20 de junio las recuperamos de una ponencia que presentamos conjuntamente con Alex Ratto (2020).

⁶¹⁶ Ver capítulo cinco.

Como parte de la liturgia peronista, las mujeres se transformaban también en trabajadoras, en el marco de una tarea de cuidado ligada a la figura femenina que se intentaba imponer⁶¹⁷.

El primer acto del Día de la Bandera del peronismo fue particular porque fue el único que modificó el lugar del encuentro. Trasladando el festejo al estadio de Newell's Old Boys, que también estaba ubicado en el Parque Independencia, se transmitió en vivo por LT8 y LRR, Radio Ovidio Lagos. En el acto las escuelas solo realizaron adhesiones, sin enviar estudiantes. Otra diferencia con las características de las celebraciones que habían comenzado en 1943⁶¹⁸, es que las figuras civiles, como el intendente de la ciudad Calixto Lassaga, el presidente de la Asociación Abogados y el cónsul de Italia, acompañaron a los militares durante el acto. Sin embargo, estos últimos siguieron siendo los organizadores. De este modo, en la arenga castrense la jura a la bandera fue definida como una “comunidad con la patria” (*Tribuna* 20/06/1946).

En 1947, los actos vuelven a celebrarse en el Monumento a Belgrano. La novedad de este año fue la introducción femenina en los actos con las “samaritanas” de la Cruz Roja (*Tribuna* 21/06/1947). Junto con ellas también se incorporan los aprendices del Ministerio de Obras Públicas. Ambas participaciones dan cuenta del contexto democrático en el que el peronismo intentó integrar a otros sectores sociales al acto, que hasta ese entonces había sido casi exclusivamente militar. Sin embargo, cabe señalar que todos los grupos desfilaron de forma castrense.

En 1948, para *Tribuna* el acto del 20 de junio es por primera vez “popular” (*Tribuna* 21/06/1948). No obstante, la presencia militar y eclesiástica seguía siendo predominante como se observa en la siguiente fotografía.

⁶¹⁷ “La enfermera – equivalente femenino del trabajador industrial – símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática de la Fundación Eva Perón, encarnaba las virtudes del altruismo y la abnegación asociadas con las tareas de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva” (Gené, 2008: 134).

⁶¹⁸ En 1943 el acto del 20 de junio estuvo influenciado por el golpe de Estado que había sucedido el día 4 del mismo mes. Por ello, podemos comprender que se haya enfatizado la ya tradicional presencia militar en los festejos y la clara reminiscencias nacionalistas de los mismos. Este 20 de junio fue la primera celebración en la cual los actos centrales se llevaron exclusivamente en el monumento de Belgrano del Parque Independencia. A partir de esta fecha y hasta 1957 la Plaza Belgrano va a estar ocupado por las obras del futuro monumento. Los siguientes dos años se repitió el programa del acto de 1943. El Monumento a Belgrano del Parque Independencia siguió siendo el lugar destacado para la jura de conscriptos (Couselo y Ratto, 2020).



Discurso del jefe del 11º Regimiento de infantería, teniente coronel Eduardo P. Ramos, con altar de espaldas sobre la base del monumento a Belgrano. *Tribuna*, 21 de junio de 1948. Colección Archivo Fotográfico de la Escuela Superior de Museología

También destacamos que este año se intentó que los actos vuelvan a realizarse conjuntamente en el Parque Independencia y frente a la construcción del monumento a la bandera en la ya desaparecida plaza Belgrano. Sin embargo, lo peculiar es que este último se celebró solo con civiles pertenecientes a la Universidad Nacional del Litoral, de la que Ángel Guido era Rector. De todos modos, en 1949 se volvió al programa por entonces ya tradicional frente a la estatua de Belgrano del Parque Independencia.

Para 1950, hubo nuevamente dos actos, pero a diferencia de 1948, se trató de celebraciones complementarias: una de carácter predominantemente militar, con jura y desfile en el Parque Independencia, en la que se realizó una misa de campaña a cargo del capellán R.P. Leonardo Onis; y otra de carácter eclesiástico en la catedral, con presencia de escolares y “pueblo” (*Tribuna* 21/06/1950). Se colocó una bandera argentina al lado del altar y pronunció unas palabras el abogado Horacio Sánchez Granel, presidente de la comisión de honor. El jefe del 11º regimiento de infantería, que presidió el acto de jura de la bandera, era el teniente coronel Marcelino José de Loredo (destacado de pie en la foto siguiente), quien sería a partir de 1951 presidente de la JNE.



La Tribuna, 21 de junio de 1950.

En 1951, la ceremonia central siguió siendo la jura de las tropas⁶¹⁹. Además del 11° regimiento, juraron soldados del comando del primer ejército, de la tercera región militar y de los distritos 33, 34 y 35. El Teniente coronel Marcelino José de Loredó siguió a cargo de los actos. Hubo ofrenda floral y se cantó la marcha “Aurora”⁶²⁰. Luego se organizó un desfile desde el monumento de Belgrano hasta la calle 27 de febrero. Por lo que se observa en las imágenes, se puede considerar que los actos crecieron en masividad en relación con los primeros, consolidándose de esta manera la invención exitosa de una tradición. La imagen que sigue sintetiza la unión construida en torno al 20 de junio: Iglesia, Ejército, Cruz Roja y Escuela. Estos últimos no como protagonistas sino como espectadores. En la misma foto aparece mirando a la cámara el entonces general Eduardo Lonardi futuro dictador tras el golpe militar de 1955.



La tribuna, 21 de junio de 1951.

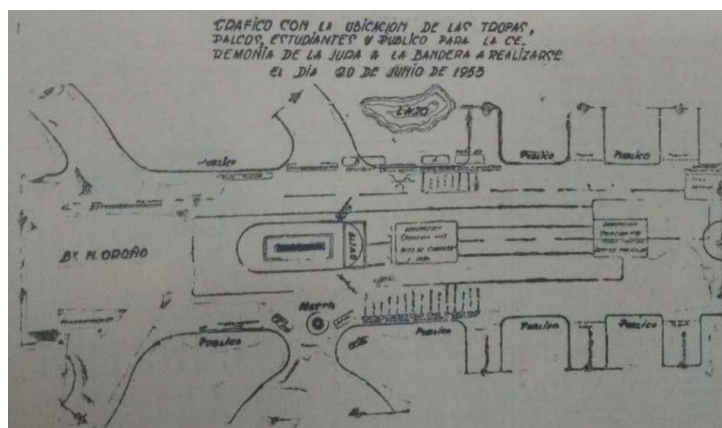
Para 1952 el acto se repite sin grandes modificaciones. La marcha “Aurora” es tocada por una banda militar y cantada por alumnos de la escuela Normal n°2. Un ejemplo donde los escolares comenzaban a tener un mayor protagonismo, pero siempre dentro del orden militar. En la foto aparecen el comandante del primer ejército, general Mariano Fraga, el

⁶¹⁹ El día previo al acto, *La Tribuna* adelantaba el programa: “Al llegar la bandera al tope del mástil serán largadas al vuelo palomas. Se dispararán bombas de estruendo con desprendimiento de banderas argentinas, y una escuadrilla de aviones, sobrevolará el lugar de la ceremonia. Luego habrá una misa de campaña oficiada por el R.P. Leonardo Onís. Después alocución y toma de juramento a la tropa, por el jefe del regimiento 11 de infantería. El Himno Nacional Argentino será ejecutado por la banda de la guarnición y coreada por las tropas, escuelas y público” (*La Tribuna*, 19 de Junio de 1951).

⁶²⁰ “Aurora” formó parte del proceso de valorización del acto de creación de la bandera que comenzó tímidamente en 1860. Originalmente, fue parte de la obra encargada por el gobierno nacional al músico Héctor Panizza y la letra a Héctor Cipriano Quesada y Luigi Illica, para ser estrenada en la temporada del Teatro Colón de 1908, como parte de las celebraciones oficiales del centenario que se avecinaba. Con el título de “Aurora”, en 1945 fue estrenada el Área de la ópera traducida al español durante la gala del 9 de julio, ante la presencia del Presidente Edelmiro J. Farrell y el Vicepresidente, Coronel Juan Domingo Perón. Luego fue oficializada por decreto como “saludo a la bandera”, para ser entonada en actos escolares al izarse la bandera (Vasquez, 2006).

obispo auxiliar, doctor Silvano Martínez, el gobernador de Santa Fe, Luis Cárcano y el intendente municipal Alberto Brites.

Para el año siguiente, quizás demostrativo del aumento de público, aparece un croquis que permite identificar la ubicación que tendría cada grupo. Mientras que, en esta ocasión, la Asociación de Comerciantes de Rosario se sumó formalmente a los festejos comunicando a sus socios que debían adherir al feriado manteniendo cerradas las puertas de sus negocios.



La Tribuna, 18 de junio de 1953.

En 1954 se repite el mismo acto de siempre, jura, misa y desfile. De todos modos, surgen iniciativas destinadas a disputar el significado que debía tener el acontecimiento. En este sentido, el diario *La Tribuna* a la vez que destacaba el carácter liberal de las ideas de Manuel Belgrano en un artículo titulado “Belgrano pensador”; lo presentaba como un opositor a los terratenientes y antimperialista⁶²¹. De este modo, se recuperaba una tradición liberal que era compatible con la defensa de la soberanía nacional y contraria a los que desde el comienzo de la historia patria se beneficiaron con el peculado y los privilegios.

La última celebración del día de la bandera del peronismo estuvo marcada por el clima del conflicto entre el gobierno, la Iglesia y sectores de las Fuerzas Armadas, que desembocó en su posterior derrocamiento en el Golpe de Estado cívico-militar del 16 de septiembre de ese mismo año. Dentro de ese contexto, 4 días antes de las celebraciones por el día de la bandera, el 16 de junio de 1955 fue bombardeada la plaza de mayo y la casa de gobierno en la ciudad de Buenos Aires, que produjo centenares de muertes y

⁶²¹ “La liberación de la tierra argentina tenía, para él, un sentido eminentemente social y económico, ajeno al privilegio que más tarde se cimentaría en la República naciente, mediante el reparto monstruoso del suelo que ha sido nuestro drama durante más de un siglo. La bandera que él creó era para un pueblo libre. Libre política y económicamente. Sin tutelaje de afuera. Pero sin la esclavitud que suelen imponer los de la propia casa. Honrar a Belgrano es honrar a un prócer limpio, sin ninguna otra intensión que la de libertar a la patria para beneficio del pueblo” (*La Tribuna* 20/06/1954).

heridos. Por este motivo, los actos del 20 de junio se efectuaron durante el Estado de Sitio decretado inmediatamente después del bombardeo, y bajo una notable conmoción social por el suceso. Por ello, la celebración se redujo a un pequeño acto militar delante del monumento de Belgrano donde no hubo juramentos ni misa. Fue una celebración sin festejo.



La Tribuna, 20 de junio de 1955.

Resulta interesante observar que durante estos años el lugar de memoria más significativo de la ciudad seguía siendo disputado entre tres espacios: la plaza de 25 de mayo, el Parque Independencia en torno a la estatua de Belgrano, y el sitio en el que había izado por primera vez la bandera en 1812. De todos modos, si bien hacia el final del peronismo éste último fue adquiriendo más protagonismo a medida que avanzaban las obras del monumento, el último acto se concentró en torno al monumento a Belgrano.

Por otro lado, si bien el peronismo tuvo una intensa actividad en la arquitectura pública, su gobierno no fue particularmente prolífico en la **monumentalización**, y, en cierto modo, como dijimos más arriba utilizaron a los propios edificios como imagen y monumento del gobierno. Sin embargo, en la ciudad de Buenos Aires se instalaron veinticinco nuevas estatuas y esculturas, de las cuales la mayoría fueron donaciones y cumplieron una función ornamental, realizadas predominantemente por escultores argentinos. Al comienzo del período, el 1° de julio de 1946, se destaca la inauguración de Tiradentes, obra del escultor Juan Carlos Oliva Navarro donada por el Instituto Argentino Brasileño de Cultura. También se instalaron dos esculturas clásicas dedicadas a homenajear a ex presidentes, una a Julio Argentino Roca y otra a José Evaristo Uriburu⁶²². Si bien se instalaron pocos monumentos, sí se proyectó uno ambicioso dedicado al nuevo patriota: el descamisado. Esta idea, que surge en 1947, se retomó en 1952, en ocasión de

⁶²² Para un detalle más exhaustivo de las esculturas colocadas en Buenos Aires ver: Magaz, 2007, en particular el anexo año por año.

la muerte de Eva. Se trataba de la única representación histórica del movimiento político nacido el 17 de octubre de 1945. En este edificio convivirían diferentes escenas del peronismo, coronadas con la figura del descamisado “de enormes proporciones, simetría perfecta y rasgos idealizados” con “el cuerpo alerta y los puños cerrados” que indican que se trata del momento previo a la marcha, entendida como la transición del pueblo de un estado de reposo a la acción (Gené, 2008: 79). La escultura monumental dialogaba con otra, la de un Perón también descamisado, representado como “El conductor” de esa acción colectiva. En la misma obra, Perón obrero entregaba al descamisado los derechos sociales que se incorporaron a la Constitución de 1949: “El líder vuelto Moisés concediendo la ley; Eva, transfigurada en Santa, se ofrece a la devoción popular: en su etapa postrera, el peronismo se consuma como *religión política* al incorporar elementos religiosos en la sacralización de lo político” (Gené, 2008: 81).

Por otro lado, durante el peronismo existieron dos oportunidades importantes de poner en escena la representación del pasado: el **segundo centenario del nacimiento del Deán Funes** en 1949 y la declaración de 1950 como año sanmartiniano. Respecto a la primera conmemoración, se asignó en el mes de enero a la Subsecretaría de Cultura⁶²³ la tarea de formar “una Comisión Nacional honoraria de homenaje a la memoria del Deán Gregorio Funes con motivo de cumplirse el 25 de mayo de 1949 el segundo centenario de su nacimiento” (Philp, 2015: 111). En un decreto presidencial se enumeraban todos los méritos del Deán Funes que lo coronaban como uno de los promotores de la cultura nacional⁶²⁴. Los homenajes principales se realizaron en Córdoba, ciudad a la que arribaron sus restos un año después de que Perón haya recibido el título de Doctor Honoris Causa. En su discurso de 1948, el presidente de la nación se alejaba de los reformistas y valoraba el pasado hispánico y católico de la Casa de Trejo (Philp, 2013). En este contexto, las conmemoraciones al Deán Funes buscaron rescatar el lugar de Córdoba en

⁶²³ Esta subsecretaría debía pedir colaboración a la Junta Nacional de Intelectuales, la cual ha sido interpretada como una intención del peronismo de cooptar a un grupo que en general le había resultado esquivo. Esta agrupación defendía una tradición hispánica, la cual se había puesto en peligro a partir de la Reforma Universitaria de 1918 (Philp; 2013a).

⁶²⁴ Fue uno de los “impulsores de la educación pública, renovador de los estudios de la Universidad de Córdoba, fundador de cátedras de educación superior, costeadas con su propio peculio; uno de los precursores y uno de los más conspicuos próceres de la emancipación, cuya causa apoyó en el interior, hasta el grado de contribuir decisivamente al buen éxito de la acción revolucionaria; uno de los miembros de la Junta Gubernativa de la Revolución, formada por representantes de todas las provincias: el primer gobierno nacional argentino; autor del primer instrumento constitucional de nuestra patria: el Reglamento de la Junta Revolucionaria; director y redactor de la Gaceta de Buenos Aires; diputado del Congreso que sancionó la Constitución Nacional de 1819; autor de la primera historia argentina escrita después de la emancipación de las Provincias Unidas del Río de la Plata; autor del primer estatuto legal de la prensa” (Philp; 2013: 5) (Philp; 2013a)

la historia nacional, el rol educador de la Iglesia Católica y la relevancia del homenajeado como primer historiador de la nación y de San Martín. Este homenaje, siguiendo siempre el análisis que propone Marta Philp, es una muestra del “reclamo de las provincias”⁶²⁵ por tener un lugar en el relato del pasado nacional, y también es un ejemplo de los usos políticos al que este pasado estaba expuesto, en este caso al incorporar conceptos del presente al pensamiento del Deán Funes. En este sentido, la comisión cordobesa encargada de los festejos expresaba que el homenajeado fue “un defensor de la soberanía de los pueblos hispanoamericanos contra la expansión imperialista y contra la acción de la alianza monárquica europea”⁶²⁶.

La otra conmemoración destacada durante el peronismo fue el **centenario del fallecimiento del Gral. San Martín en 1950**. De este modo, el “año sanmartiniano” fue una oportunidad para la monumentalización y el establecimiento de cambios en la toponimia urbana. En este marco, se emplazaron ocho obras dedicadas al General San Martín en Grand Bourg y sus alrededores impulsadas por el Instituto Nacional Sanmartiniano, que pudieron realizarse gracias a la sanción de leyes nacionales y las gestiones de comisiones de homenaje. Mientras que otras iniciativas similares fueron promovidas a través de donaciones particulares o gobiernos locales. De este modo, se inauguraron en la ciudad de Buenos Aires una escultura a Alejandro María de Aguado (Plaza República de Chile), una de un Granadero (Plazoleta Grand Bourg), una de la

⁶²⁵ Marta Philp analiza estos acontecimientos en varios trabajos que completan un panorama sobre los pormenores de los homenajes al Deán Funes y a San Martín en Córdoba. Por supuesto que su análisis del campo historiográfico de aquel entonces supera las aspiraciones de este capítulo, pero nos sirve para entender el modo en que se mezclaban historiadores de la Nueva Escuela Histórica con los intelectuales de la Junta creada por el Poder Ejecutivo Nacional. La autora se ocupa particularmente de Luis Altamira, quien en 1950 sintetiza la relación entre el Deán Funes y San Martín en un nuevo libro en el que “exponía sus vínculos con la Junta Nacional de Intelectuales a partir del relato de un suceso particular: su pedido a la misma de la inclusión, en el folleto publicado por la Comisión Nacional de Homenaje al Deán Funes, de dos leyendas: una referida al papel del deán como primer historiador de San Martín; otra, a su carácter de historiador y defensor de San Martín” Más adelante, Philp argumenta que este texto “se sumaba a otros que proponían el rescate de figuras provinciales como el Deán Funes con proyección nacional, o nacionales con importancia en la historia local como San Martín. En su trabajo se destacaba un tema presente en pensadores de todo el arco ideológico, desde la izquierda a la derecha, me refiero al reclamo de las provincias respecto a su lugar en el proceso nacional, tanto en la escritura de la historia como en las acciones políticas del presente. Estos historiadores se sitúan dentro de la línea de la Nueva Escuela Histórica, de hecho invitan para su consagración a representantes de la misma, por ejemplo a Ricardo Levene en la inauguración del Instituto de Estudios Americanistas, a la vez que se autorepresentan como portadores de una tradición a defender: la hispano-católica, eclipsada en tiempos de la Reforma Universitaria continuando y reinaugurando la dicotomía entre tradición y modernidad, entre continuidad y cambio” (Philp, 2013: 18-19)

⁶²⁶ Citado en Philp, 2013a: 10. Homenaje Nacional al Deán Funes en el segundo centenario de su nacimiento. Publicación de la Comisión Nacional Honoraria de Homenaje a la Memoria del Deán Dr. D. Gregorio Funes, Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, Buenos Aires, 1949, pp. 22.

Virgen del Carmen de Cuyo (Plaza República de Chile), un busto de Mercedes de San Martín (Plaza Grand Bourg), otro de Remedios de Escalada de San Martín (Plaza Grand Bourg), un busto de San Martín (Plaza Grand Bourg), una placa homenaje a San Martín (Plaza Grand Bourg), el monumento *Abuelo Inmortal* y un monumento en Piedra a San Martín (Caminito) (Magaz, 2007).

Estos monumentos cumplían con lo que establecía la ley que proclamó a 1950 como el *Año del Liberador General San Martín*, según la cual debía emplazarse frente a la plaza Grand Bourg un monumento conmemorativo, para lo cual el Instituto Nacional Sanmartiniano llamó a los artistas argentinos a un concurso del que resultó ganador el proyecto *El abuelo inmortal* presentado por el Ingeniero Ángel Eusebio Ybarra García, inaugurado el 11 de diciembre de 1951 (Magaz, 2007: 119)⁶²⁷.

En 1954 se inauguró otro monumento en el barrio de La Boca. Esta obra estuvo a cargo del escultor Roberto Capurro. Se trataba de un relieve monumental en el que la parte superior mostraba un San Martín a caballo y en la inferior se ubicaba a un grupo de trabajadores cada uno con su herramienta, simbólicamente el padre de la patria protege al pueblo trabajador, imagen recurrente del peronismo (Magaz, 2007)⁶²⁸.

Siempre en el marco del año sanmartiniano, además del emplazamiento de monumentos, en Rosario se dispuso el cambio de nombres de los barrios Tablada, Echesortu y la Florida por los de José de San Martín, Remedios de Escalada y Celedonio de Escalada, respectivamente (Roldán y Pascual, 2011)⁶²⁹. Inclusive durante la construcción del monumento a la bandera se llegó a insinuar que el propileo debía transformarse en un “templo sanmartiniano” y también existió la intención de inaugurarlo en el marco de los festejos de 1950 (ff. 2.008 y 2.037, tomo VII, ADFMNB).

⁶²⁷ El abuelo inmortal supone una “humanización del héroe” y “de un cierto romanticismo” de sus días en el exilio. “Se lo representa sentado, anciano y en una conversación con sus dos nietas, como un abuelo más. El grupo está colocado sobre una base de granito lustrado que posee tres relieves denominados: San Martín limpiando sus armas, En la ribera del Sena y San Martín cultivando sus dalias. En todos ellos se lo muestra en actividades muy alejadas de lo que fue su vida militar, salvo el relieve en que limpia sus armas, ya guardadas sin uso, por lo que podrían tener polvo, el general se dedica a su jardín o pasear por el Sena. Ybarra García trató de mostrar al prócer de carne y hueso” (Magaz, 2007: 119-120).

⁶²⁸ Además de las intervenciones en la toponimia urbana y la instalación de monumentos, existieron homenajes a San Martín organizados por la Academia Nacional de la Historia que no sólo rindieron honores al héroe, sino también a los historiadores que habían escrito sobre él en el siglo XIX (Philp, 2015).

⁶²⁹ Previo al año al festejo del año sanmartiniano y luego de la muerte de Eva, el peronismo apeló al cambio de nombres para reforzar la identidad peronista o cuestionar el imperialismo. En Rosario esto se ve reflejado en el intento varias veces fallido de cambiar el nombre de la peatonal por el de Eva Perón. También cambió el nombre del Barrio Tiro Suizo por el de “17 de octubre” y el de la avenida costanera, excepto el tramo entre San Martín y Pellegrini, cambió su nombre por el de Presidente Perón. Para cuestionar el imperialismo, al barrio Refinería se le cambió el nombre por el de “Malvinas Argentinas”, y en el mismo sentido se recuperó y homenajeó a Lisandro de la Torre, Enzo Bordabehere y Esteban Morcillo. (Roldán y Pascual, 2011).

Los ejemplos que mencionamos brevemente muestran el modo en que el peronismo recuperaba del pasado aquello que le permitía reafirmar sus propios rasgos, los cuales construyen una nueva identidad política definida a partir de lo nacional y el rescate de la figura del nuevo patriota, representado por el descamisado. El monumento a la bandera no formó parte de operaciones similares de resignificación y usos del pasado. Básicamente porque el monumento a la bandera era un proyecto delineado antes de la llegada del peronismo al poder, cuyo sentido histórico se había definido durante la década de 1920 y con un estilo arquitectónico de la década siguiente. El monumento a la bandera, entonces, no fue un monumento peronista, sino un monumento que se construyó durante el peronismo. Lo único que podemos percibir en la correspondencia entre la JNE y el gobierno, la mayoría de las veces representado por el Ministerio del Interior, es una intención de inaugurar la obra en el marco de los festejos del año sanmartiniano. Sin embargo, los fondos que debían llegar del mismo estado nacional para que eso se concretara, nunca llegaron.

El pasado en el monumento a la bandera

Como vimos en el capítulo anterior, desde que Araya decidió pedir las “opiniones sobre la ideología del monumento” en 1925, quedó establecido que la obra debía representar lo que la bandera representa y, por esto, el relato histórico que se buscó fue más una metáfora que una evidencia para quienes lo visitaban.

Antes de que la obra comenzara, desde la Academia Nacional de la Historia y la CNMM&LH se ocuparon del tema de las leyendas que debían estar en el monumento y de volver a definir el sitio histórico del primer izamiento. Ambas cuestiones aparecen en el boletín de la CNMM&LH de 1942. En la Memoria correspondiente al año 1941, Ricardo Levene manifestaba las resoluciones de la comisión en estos términos:

La Academia Nacional de la Historia encomendó al doctor Juan Álvarez sobre el sitio y lugar donde por primera vez se izó la Bandera Nacional en Rosario, el 27 de febrero de 1812, que es la batería *Libertad*, y por sus fundamentos fue adoptado por la Comisión Nacional, resolviéndose solicitar al P.E la declaración de lugar histórico. Asimismo se resolvió contestar el pedido de la Comisión del Monumento a la Bandera, acerca de las leyendas más apropiadas para el monumento, proponiendo se inscriban las siguientes palabras, sencillas e inspiradoras, del creador de la bandera nacional: *Siendo preciso enarbolar bandera, y no teniéndola, la mandé hacer celesta y blanca conforme los colores de la escarapela nacional, Manuel Belgrano, 27 de febrero de 1812 – Juremos vencer a los enemigos interiores*

y exteriores y la América del Sur será el templo de la Independencia y de la libertad

– Proclama de Manuel Belgrano – Rosario, 27 de febrero de 1812⁶³⁰.

Respecto a la definición del sitio histórico, hemos mencionado en el capítulo dos que en Rosario se había establecido el lugar preciso de la batería *Libertad* en 1898, cuando la plaza “Brown” pasó a denominarse “Belgrano” y, con una gran ceremonia, se colocó una piedra indicando el espacio destinado al futuro monumento. Sin embargo, la creación y reconocimiento oficial de la CNMM&LH como la institución encargada de indicar los sitios históricamente significativos del pasado nacional, hacía necesario revisar una vez más esa definición para darle carácter oficial. De este modo, el delegado de la CNMM&LH en Santa Fe, Salvador Dana Montaña, definió entre los sitios históricos de la provincia las a las barrancas del Paraná, “célebres por ser escenario de la Jura de la Bandera Argentina en 1812. Se ha establecido que este sitio comprende entre la Avenida Belgrano y las Calles Córdoba, Santa Fe y 1º de mayo, de la ciudad de Rosario”⁶³¹.

Por otra parte, la ANH se vio obligada a designar a Juan Álvarez para pronunciarse oficialmente sobre este tema, porque durante esos años había comenzado a circular una versión que sostenía que la bandera no había sido izada por primera vez en la batería *Libertad*, sino en la *Independencia*, en la isla frente a Rosario⁶³². Juan Álvarez, ante el informe que le es presentado, donde se afirma que la batería *Independencia* estuvo lista antes que la de Rosario, sostiene que esa conclusión no se basa en el hallazgo de nuevos documentos, sino en una mala interpretación de aquéllos que a esta altura son conocidos por todos. Para refutar esta versión, Álvarez agrega nuevas fuentes que demuestran que los cañones en la costa rosarina se habían instalado antes que los de la isla. Por otra parte, enfatiza la interpretación que más allá de la inauguración de las baterías, la intención de Belgrano era reemplazar la bandera hispana por una propia, lo cual adquiriría mucha más significación en tierra firme. Finalmente, recupera la tradición oral local en relación con

⁶³⁰ Levene, Ricardo, *Labor realizada por la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos. Memoria correspondiente al año 1941*, Boletín CNMM&LH, año IV, n° 4, Buenos Aires, 1942, p. 29.

⁶³¹ *Monumentos y lugares históricos de Santa Fe, por Salvador Dana Montaña (Delegado de la Comisión Nacional en Santa Fe)*, Boletín CNMM&LH, año IV, n° 4, Buenos Aires, 1942, p. 180. En este marco, en 1943, la Academia Nacional reedita el folleto de Grondona que se encuentra disponible en la Biblioteca Argentina Juan Álvarez.

⁶³² Dicha versión que habría trascendido formaba parte de un informe de los señores Gral. Francisco Medina, Almirante Ismael Galíndez y el Sr. Alejo B. González Garaño. Miguel Culaciati, Ministro del Interior y presidente la CNMB, habría hecho llegar este documento a la Academia Nacional de la Historia para que se pronunciase al respecto. Ricardo Levene le responde a Culaciati adjuntando el informe de Álvarez al que haremos referencia. [Nota de Ricardo Levene y Enrique Gandía al Sr. Ministro del Interior, Miguel J. Culaciati, 29 de julio de 1941, en: AA.VV., *Lugar del primer enarbolamiento de la bandera argentina. Informes de la comisión investigadora de los antecedentes de los símbolos patrios y de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1942, pp. 22-23].

la instalación de las baterías, para destacar que en una aldea tan pequeña como la de Rosario en aquél entonces, el paso de las tropas lideradas por Manuel Belgrano habían tenido una profunda significación. En este sentido, Álvarez apunta diferentes indicios que muestran el recuerdo del paso de Belgrano por Rosario que se mantuvo a la largo de los años: primero la creación del escudo municipal en 1862, en el cual la batería *Libertad* ocupa un lugar central; segundo el intento de construcción de monumento a cargo de Nicolás Grondona en 1872 y, finalmente, la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera en 1898, luego de la confección de un informe para definir el sitio histórico. Todo el razonamiento llevaba a Álvarez a afirmar que no hay motivo para no seguir sosteniendo la versión que había elaborado Mitre a mediados del siglo XIX⁶³³. Si bien la interpretación de Álvarez no era novedosa, ya que de hecho se proponía recuperar la versión tradicional de Mitre respecto a la ubicación de la batería *Libertad*, funcionó para poner un punto final a las múltiples investigaciones que se habían llevado a cabo hasta el momento. Por otra parte, la inminencia de la construcción de un monumento no admitía lugar a dudas sobre estas cuestiones, que debían ser legitimadas por los órganos oficiales de historiadores que ahora sí existían⁶³⁴.

Respecto a la cuestión de la definición de las leyendas que debía llevar el monumento, que menciona Levene en la cita que transcribimos hace un momento, fueron tratadas en la reunión del 24 de marzo de 1941 de la CNMM&LH. Las frases de Belgrano fueron propuestas por el propio Levene y aprobadas por unanimidad. Emilio Solari, secretario de la JNE, recuperaba los pormenores de la definición de esas frases. Tuvieron que transcurrir tres años luego de que la CNMM&LH definiera que serían frases de Belgrano las que incorporarían, para que esta cuestión fuera tratada por la JNE. Recordemos dos cosas. Primero, que los autores del lema *Invicta*, no habían propuesto inscripciones, sino que indicaron que debían ser las corporaciones de historiadores las que las definieran. Segundo, el contrato se firmó recién en diciembre de 1942, por lo que la obra comenzó al año siguiente. Estas circunstancias hacen comprensible que la JNE haya pospuesto la discusión por las inscripciones.

⁶³³ *Ibid*, pp. 23-28.

⁶³⁴ En el decreto de declaración de la batería *Independencia* como sitio histórico se especificaba que estaba ubicada en Rosario donde fue “izada por primera vez la Bandera Nacional” (decreto 112.766, 14 de febrero de 1942). Esto es corregido en el decreto 121.663 en el que se especifica que a partir de una nota recibida de la CNMM&LH se cambió el nombre de la batería “de Rosario donde se izó por primera vez la Bandera Nacional” por el de Libertad (3 de junio de 1942).

De este modo, el 1º de diciembre de 1944⁶³⁵,

reunida la Junta en sesión especial en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba, se fijaron previamente los campos o paños de muros de la torre del monumento, en que serían colocadas las inscripciones, en reemplazo de las que figuraban en los planos y en la maquette del mismo (...) La Junta resolvió también que se establecieran en letras menores, al pie de los relieves, como elemento aclaratorio e interpretativo, el motivo que ellos rememoran, con fecha y lugar en que los hechos históricos se produjeron (Solari; s/f: 15 - 16)

Se aprobaron en dicha reunión cinco inscripciones, algunas de las cuales fueron reemplazadas u omitidas luego de que la Junta aprobara que “las inscripciones fueran documentos históricos extraídos de discursos o comunicaciones del General Belgrano” (Solari; s/f: 16)⁶³⁶. Según el recuerdo de Solari, fue él quien propuso la frase que se ubica en la cara que mira hacia la avenida Belgrano: “La Patria a su bandera”. En ese mismo frente se ubicaba la frase “Procuraré hacerme digno de llamarme hijo de la patria”, en importancia sigue la frase “entregando a la execración pública a los que ultrajaran la dignidad de los pueblos los pueblos violando su Constitución”. La primera fue escrita por Belgrano en una nota dirigida al gobierno al momento de hacerse cargo del Regimiento de Patricios luego de regresar de la misión al Paraguay. La segunda fue pronunciada luego de hacerse cargo del Ejército Auxiliar del Alto Perú, en una nota dirigida a la Junta de Gobierno con fecha del 28 de julio de 1812.

Para el lateral derecho, al lado de la escultura de *Los Andes*, se decidió ubicar la frase “Este será el color de la nueva divisa con que marcharán al combate los defensores de la patria”. Según Solari, se eligió esta frase porque Belgrano la pronunció luego del triunfo en Tucumán cuando reaparece la bandera que se había izado en Rosario. Para darle verosimilitud al relato se recupera la versión que aparece en la *Historia de Belgrano y la independencia argentina* de Bartolomé Mitre.

El 13 de febrero de 1813, el General Belgrano, Jefe del Ejército Auxiliar del Perú, victorioso en la Batalla de Tucumán, después de atravesar el río Pasaje, en su marcha sobre Salta, mandó leer en alta voz la circular del gobierno que declaraba

⁶³⁵ En una carta que Colombo Berra envió a Emilio Pareto en julio de 1946, indicaba que la reunión no había sido en diciembre, sino en septiembre. (f. 1.907, tomo VII, ADFMNB).

⁶³⁶ Juan José Colombo Berra, secretario de la JNE, había propuesto una frase que Sarmiento había pronunciado en la inauguración del monumento a Belgrano de la ciudad de Buenos Aires: “que el honor sea tu aliento, la gloria su aureola, la justicia su empresa”. También existía la idea de colocar una descripción de los relieves, lo que finalmente no se hizo (Nota de Colombo Berra a Emilio Pareto, 27 de julio de 1946, f. 1.907, tomo VII, ADFMNB).

la supremacía de la Asamblea General, a la que todos debían jurar obediencia. Presentóse, narra el General Mitre, el Coronel Díaz Vélez, trayendo a son de música, escoltada por una misma que fuera enarbolada el año anterior en Rosario; diciendo Belgrano en tal oportunidad: “Este será el color de la nueva divisa con que marcharán al combate los defensores de la Patria”... (Solari; s/f: 18).

También para el lateral derecho, al lado del relieve ubicado sobre calle Santa Fe, se colocó la frase “Nuestra obra es de Dios: Él nos ha concedido esta bandera y nos manda que la sostengamos”. En este caso, Belgrano mencionó esta frase el 25 de mayo de 1812 cuando se produce el juramento de la bandera y arenga a la tropa con estas palabras. En el lateral izquierdo se colocó la frase “Que conserve la bandera que le dejé; que la enarbole cuando todo el ejército se forme; y que no deje de implorar a Nuestra Señora de las Mercedes, nombrándola nuestra Generala”, extraída de una carta que le envió a San Martín en 1814 cuando éste asumió la Jefatura del Ejército del Norte.

La cruz que se ubica al frente del monumento, de acuerdo con lo que consigna Solari, se justifica en las creencias religiosas de Belgrano:

Belgrano era un verdadero creyente. Había nombrado a la Virgen de Las Mercedes Generala de su Ejército, deponiendo a sus pies las banderas conquistadas al enemigo, con soldados que, al decir de Mitre, llevaban sobre sus uniformes los escapularios que él mismo distribuyó antes de la batalla, como talismanes de la victoria. Es esto lo que justifica ampliamente la presencia de esa Cruz, que, cual una inscripción más, ornamenta el frente anterior del Monumento a la Bandera... (Solari; s/f: 19).

Entre las frases que se descartaron se encuentran las siguientes: “Solo pueden oponerse a la libertad de prensa los que gusten mandar despóticamente”, aparecida en el *Correo de Comercio*; “País que tiene un gobierno sin constitución jamás podrá dirigirse sino por la arbitrariedad”, extraída de una carta a Rivadavia con fecha 8 de octubre de 1816; “Violar la constitución es ultrajar la dignidad del pueblo”, presente en el Oficio enviado desde Jujuy en julio de 1812; (ff. 1.910, 1.938, tomo VII, ADFMNB). Al contrario de éstas, las frases definitivas están mucho más vinculadas con la guerra y el rol de la bandera en ella. De esta manera quedaron fijadas las inscripciones de lo que la JNE llamó como “monumento propiamente dicho”, es decir, la torre o proa del monumento. Como no podría ser de otra manera, entendiendo que un monumento pretende presentar una versión sin fisuras de la historia, las diferentes frases de Belgrano no dan cuenta de la “desobediencia” al izar la bandera, sino que refuerzan la idea de que San Martín toma la

posta de lo que Belgrano había dejado inconcluso luego de las derrotas de Vilcapugio y Ayohuma. Resulta interesante que si bien el monumento no es a su creador, sino a la bandera, las frases refuerzan su presencia y le dan una centralidad que no se corresponde con lo que expresa la plástica. Debajo de la torre del monumento, en la llamada cripta, tenemos la descripción del acontecimiento que explica la presencia de la obra en ese espacio: “En este sitio sagrado para los argentinos -entonces barrancas del Paraná- el general Belgrano izó por primera vez, la bandera de la Patria, siendo las 6:30 de la tarde del día 27 de febrero de 1812”⁶³⁷.

Las inscripciones colocadas en el propileo triunfal de la patria son fragmentos del himno nacional⁶³⁸. En este sector, el símbolo- la bandera y su monumento-, dialoga con otro, el himno nacional. En este tramo se refuerza la intención de expresar el significado nacional que tiene la obra en su conjunto y que excede el homenaje a la bandera y a su creador. En el espacio del propileo se encuentra la llama votiva o la de la argentinidad que tiene la particularidad de contener “restos” de patricios que murieron en el combate de San Lorenzo del 3 de febrero de 1813. Con una inscripción que indica que la urna contiene los restos del “soldado que peleó por la independencia de la patria”, se trata de un homenaje muy común en este tipo de monumentos, en los cuales se utiliza la figura del Soldado Desconocido para lograr la adhesión de los ciudadanos a las naciones. Benedict Anderson sostiene que los cenotafios y las tumbas a los soldados desconocidos son los emblemas más imponentes del nacionalismo moderno:

La reverencia ceremonial pública otorgada a estos monumentos, justo porque están deliberadamente vacíos o nadie sabe quién yace allí, no tiene verdaderos precedentes en épocas anteriores. Para sentir la fuerza de esta modernidad sólo tenemos que imaginar la reacción general ante el ingenioso que descubrió el nombre del Soldado Desconocido o insistió en llenar el cenotafio con ciertos huesos reales. ¡Un extraño sacrilegio contemporáneo! Pero aunque estas tumbas estén vacías de restos mortales identificables o de almas inmortales, están saturadas de imagerías nacionales fantasmales. (...) La significación cultural de estos monumentos se

⁶³⁷ En una carta que Guido le envía a Rojas el 29 de noviembre de 1955 expresa que adjunta las leyendas propuestas para la cripta de Belgrano: “Le envío copia de la nota que oportunamente elevara a la Comisión Nacional del Monumento a la Bandera referente a las leyendas que propongo para la Cripta de Belgrano”. Aunque no pudimos ver ese proyecto, a continuación aclara que la Comisión actualmente está desmembrada: “En estos momentos se designará una nueva junta nacional, por lo que volveré a insistir con mi proyecto” (ICMRR).

⁶³⁸ Estas inscripciones se definieron en la reunión homenaje a Belgrano que la Comisión Nacional celebró el día 19 de junio de 1954 (f. 2.265. tomo 7, ADFMNB).

vuelve más clara aun si tratamos de imaginar, por ejemplo, una del Marxista Desconocido o un cenotafio para los Liberales caídos. ¿Es inevitable una sensación de absurdidad? La razón es que ni el marxismo ni el liberalismo se ocupan mucho de la muerte y la inmortalidad. Si la imaginería nacionalista se preocupa tanto por ellas, esto sugiere una fuerte afinidad con imaginerías religiosas. En virtud de que esta afinidad no es fortuita, quizá convenga empezar por una consideración de las raíces culturales del nacionalismo, con la muerte como la última de toda una gama de fatalidades (Anderson, 2007:26)

Además de las inscripciones, los monumentos transmiten sentidos a través de la plástica, las esculturas y las formas. En este caso, la historia se narra en cuatro relieves:

- Creación de la Bandera de José Fioravanti. Manuel Belgrano presenta la bandera a un sacerdote y gente del pueblo escoltado por su ejército, una carabela sitúa la escena a la vera del Paraná.
- Juramento de la Bandera en Jujuy de Alfredo Bigatti. Manuel Belgrano se encuentra en el centro de un grupo de lugareños y detrás está su ejército. El telón de fondo es el cabildo de la ciudad. El juramento de la bandera sucedió el 25 de mayo de 1812 en la provincia Jujuy, a orillas del río Pasaje, previo a las victorias de Tucumán y Jujuy.
- Las Damas Mendocinas bordan la Bandera de los Andes de José Fioravanti presenta a un grupo de mujeres, ayudadas por un niño, bordando la bandera que acompañaría al Ejército Libertador de Perú y Chile. Un gaucho de pie observa la escena y en un segundo plano se observa la ciudad de Mendoza. En el extremo izquierdo, otras dos mujeres y una niña sostienen la bandera.
- Juramento de la Bandera de los Andes de Alfredo Bigatti ilustra a San Martín haciendo flamear la Bandera Nacional frente a sus tropas. El personaje de alto rango que aparece en el extremo izquierdo podría ser el general Toribio de Luzuriaga, gobernador Intendente de Cuyo (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 123-124).

Estos relieves destacan las dos figuras consolidadas de la historia nacional y definidas como “padres de la patria” y su relación con las banderas. Indudablemente las pretensiones históricas del monumento son menores, ya que resulta mucho más contundente la imagen de la patria abanderada que cualquiera de estos relieves.

Un párrafo especial merecen la **Galería de Honor de las Banderas de América**, sector que Guido describe en un libro dedicado a Ricardo Rojas y publicado a poco de

inaugurarse el monumento. Esta publicación funciona como una reconciliación del autor (como es llamado Guido en todas las páginas del libro) con su obra, ya que como menciona en el Prólogo, si bien hubo muchas otras que no pudieron realizarse, la Galería de Honor de las Banderas de América es un regalo que queda para la ciudad⁶³⁹. Es en este texto que Guido da cuenta de lo que significó el monumento en su carrera, es el espacio que le sirvió para reconciliarse con Onir Asor y, al mismo tiempo, plasmar sus ideas sobre la arquitectura, la historia y la nación. En este sentido, la dedicatoria a Ricardo Rojas resulta elocuente. En el apartado “Pasión de América” expresa que la Galería... es el resultado de su fe puesta al servicio del “ideal americanista” que arrebató a pensadores como Rodó, Rojas y Enríquez Ureña. Aclara que no se trata de un enfrentamiento con la “sabia” Europa, sino de “un ancho ofrecer de brazos generosos” que contribuyen a “la salvación de la castigada cultura occidental”. (Guido, 1957a: 13). Este espacio, entonces, no es improvisado, sino que se trata del resultado de “30 años de infatigable labor como contribución a la cruzada de la reconquista de América por el Arte y el Espíritu” (Guido, 1957a: 19).

Vale aclarar que para Guido, la Galería de Honor de las Banderas de América y el Propileo son parte de un mismo conjunto. En su descripción, la llama votiva es el “fuego sagrado de la patria”, pero también “de fraterna americanidad”, concluyendo su proyección americanista recuperando palabras de San Martín y su entrega a la “causa del continente americano” (Guido, 1957a: 21). Las imágenes de las esculturas de las américas, ubicadas en las cuatro esquinas del Propileo, son presentadas como “obras del autor”⁶⁴⁰. Estas representaciones recuperan lo que Guido había planteado en el ingreso oeste del *Museo Marc* inaugurado en 1939. En este caso se trata de cuatro etapas del continente americano: América Indígena, América Colonial, América Constitucional y América Futura.

⁶³⁹“aquella deuda de amargura por las frustraciones de obras bien queridas, por cierto, queda en parte cancelada por haber podido añadir al patrimonio de su ciudad dos obras señeras: el Monumento a la Bandera y esta Galería de Honor de las Banderas de América” (Guido, 1957a: 10).

⁶⁴⁰ Desde el Archivo Documental y Fotográfico del Monumento a la Bandera se está investigando si la autoría de estas esculturas podría haber sido del Juan Deharte, un artista obrero vinculado con la empresa Capella. Por otro lado, Giménez, Navarro y Van Deurs (2015) atribuyen la autoría de los bocetos de “las américas” a Ángel Guido, pero su realización a Juan Deharte y Aldo Blarasin. Pablo Montini, por su parte, argumenta que la escultura siempre estuvo presente en las propuestas monumentales de Guido que le siguieron a la presentación del *Lema Invicta*. Entre ellas, menciona los mausoleos a Dolores Dabat (1943), a Ricardo Rojas (1957) y Roque Sáenz Peña (1957, y destaca que la “carga de granaderos” del Monumento al Combate en San Lorenzo (1950) es considerada por Guido “un grupo escultórico del sentimiento plástico dinámico” (Montini, 2019: 95).

En el interior de la Galería..., nombrado como “recinto venerado”, tiene un lugar privilegiado la bandera argentina bordada en oro por las hijas de Guido, escoltada por las veinte banderas de las Repúblicas libres de América. En dos urnas se encuentran las banderas donadas por las damas rosarinas y las mujeres de Imperia, lugar de nacimiento de Belgrano. Se puede leer también en este espacio una cita de la Carta de Jamaica de 1815 de Simón Bolívar y otra de San Martín de 1822 (Guido, 1957a: 27).

Si bien en el proyecto original estaban ausentes, en el monumento que se inaugura en junio de 1957 fueron incorporados los **personajes rosarinos** del relato del primer izamiento: Julián Navarro, el cura párroco que habría bendecido la primera bandera, Cosme Maciel, el civil que la habría izado, y María Catalina Echevarría de Vidal, la mujer que habría confeccionado la primera bandera.

De los tres, el que cuenta con más soportes historiográficos es Cosme Maciel, recordado según Calixto Lassaga, a través de la presencia de uno de sus descendientes en el primer acto conmemorativo de 1862 (Lassaga, 1948). Por una nota aparecida en *La Capital* del 18 de octubre de 1946, sabemos también que Lassaga refuerza su argumento citando a Pastor S. Obligado, quien habría hablado directamente con Cosme Maciel (De Marco, 2009). Por su parte, Juan Álvarez sostiene que Belgrano “hizo enarbolar el pabellón celeste y blanco en la batería Libertad el día 27 de febrero a las seis y media de la tarde, confiando el honor de izarlo al joven Cosme Maciel como premio a la dedicación con que colaboró en la obra ” (Álvarez; 1998: 167)

El rol de Julián Navarro tampoco aparece tan cuestionado como el de María Catalina. En 1957 se produce una polémica a partir de la intención del aficionado Félix Chaparro de incorporar a la mujer (la única con nombre y apellido) al monumento. Si bien hacía alrededor de dos décadas que este historiador local venía bregando por esta cuestión, el año 1957 es el más propicio para retomar sus argumentos. La disputa es historiográfica sobre el uso de documentos y la verdad histórica, entre el mencionado Chaparro y Mikielievich ⁶⁴¹.

⁶⁴¹ Tanto Mikielievich como Chaparro son exponentes de un tipo de aficionado a la historia muy característicos de estas décadas, aunque como vimos, con diferencias respecto al uso de documentos. Félix Chaparro, a quien podríamos definir como el defensor de Catalina en la disputa con Mikielievich, era una figura conocida para la década de 1950. Entre sus obras figuran *Don Domingo Cullen, diplomático, ministro general, gobernador de Santa Fe y mártir de la Federación* (1939), *Del pasado santafesino y americano* (1941); *Los guaycurúes* (1947) y *El liberalismo en la Constitución del 53* (1953). También escribió algunos textos breves, entre los que podemos mencionar *Belgrano y los símbolos de la patria* (1942) y *Los orígenes de Rosario* (1942). Además de estas publicaciones, Chaparro fue un divulgador que supo ocupar espacios importantes en periódicos locales y provinciales. Si bien fue cuestionado en sus pericias como historiador por Mikielievich, fue miembro de la filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia. Indudablemente,

De acuerdo a Félix Chaparro no había dudas sobre la participación de María Catalina en la confección de la primera bandera. Sin embargo, Wladimir Mikielievich contestaba que no existían documentos. Las refutaciones a la versión de Chaparro, que califica como “mito”, se centraban en la filiación política de Tuella, el cual era un reconocido realista. Esta comprobación le servía a Mikielievich para asegurar que Belgrano no se habría podido alojar en su casa, en la que residía Catalina, durante su paso por la capilla, a pesar de su amistad con Vicente Anastasio Echevarría. En segundo lugar, Mikielievich también argumentaba que María Catalina podría no haber estado en la Capilla en febrero de 1812, por encontrarse en Pergamino para dar a luz a uno de sus hijos. En tercer lugar, afirmaba que existían muchas mujeres en la casa que se podrían haber encargado de la tarea de confeccionar la bandera, además de otras hijas de patriotas que vivían en la misma zona. Chaparro respondía a cada una de esas observaciones historiográficas señalando que si no había documentos que verificasen la participación de María Catalina, tampoco los había con relación la responsabilidad de otras posibles damas que habrían cocido la primera bandera. Entonces, concluía Chaparro, por qué negar la tradición popular⁶⁴².

Podemos decir que la discusión entre Mikielievich y Chaparro fue una disputa historiográfica, que enfrentó la tradición oral con las pruebas documentales como bases de la verdad histórica. La disputa, entonces, se cierra a favor del mito, ya que en el año de la inauguración del monumento se decidió la incorporación de dos nuevos relieves

como menciona brevemente María Alejandra Coudannes (2007), Chaparro fue parte de una red de intelectuales / historiadores vinculados a familias influyentes de Santa Fe.

Mikielievich, por su parte, fue un estudioso del pasado y un coleccionista de documentos diversos. Su preocupación principal fue Rosario, su pasado, pero no el de los “grandes hombres”, sino el de la vida cotidiana. Cada documento que llegaba a sus manos servía a sus fines de reconstrucción: diarios, revistas, imágenes, folletos, boletos de transporte urbano... De este modo, su casa se convirtió en un archivo y una biblioteca inmensa que luego fue donada a la Municipalidad de Rosario. Si bien, como destacan quienes han estudiado su producción, no fue un crítico de documentos, sí practicó el oficio de búsqueda de datos. En 1962 fundó la Sociedad de Historia de Rosario y, al año siguiente, salió el primer número de la revista “Historia de Rosario”. Esta agrupación se reconocía como heredera de la Filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática Americana. “Es evidente que el espíritu de la desaparecida filial de Rosario de la Junta de Historia y Numismática Americana, formada en 1929 por destacados profesionales de la burguesía local, fue el modelo de la Sociedad de Historia de Rosario. La primitiva comisión de la Filial había estado presidida por Juan Álvarez y tuvo como secretario a Nicolás Amuchástegui y de vocales, entre otros, a Antonio Cafferata y Julio Marc, doctores en derecho, profesores y políticos estudiosos de la historia, y casi todos anticuarios y coleccionistas de pinturas, litografías, arte plateresco, documentos, monedas, medallas, armas y otros objetos de alto valor histórico. (...) Ambas asociaciones compartieron cierto sesgo pedagógico y publicitario. Pero a diferencia de la Filial, que privilegió como medios de difusión las conferencias, las exhibiciones y la creación de museos, la Sociedad de Historia de Rosario optó principalmente por las colaboraciones en la prensa masiva y la edición de la Revista de Historia de Rosario...” (Brasca, Inouye y Orge, 2019: 12 y 13).

⁶⁴² La recopilación de publicaciones aparecidas en el diario *La Capital* fue hecha por el propio Mikielievich en una carpeta titulada “M. Catalina Echevarría de Vidal” y se encuentra disponible en el Archivo del Museo de la Ciudad.

ubicados en La Galería de Honor de las Banderas de América cuya autoría fue de Eduardo Barnes, también rosarino. Estos relieves muestran a los tres personajes en 1812 compartiendo con Belgrano la responsabilidad de la creación, el izamiento y la confección de la primera bandera nacional⁶⁴³.

Sobre el lugar que termina ocupando **Manuel Belgrano** en el monumento hemos escrito algo en este capítulo y en los anteriores. Lo cierto, es que de tener un lugar predominante en el monumento proyectado por Grondona y también en el de Lola Mora, en el monumento que se inauguró en 1957 el prócer queda ubicado bajo tierra. Como mencionamos más arriba, en la cripta del monumento, una bóveda ubicada debajo del ascensor, se encuentra la estatua de un Manuel Belgrano civil realizada por José Fioravanti. Siguiendo motivos anteriores, el escultor presenta al prócer sentado en actitud reflexiva, se trata de mostrarlo como un intelectual y político⁶⁴⁴. Respondiendo a la exigencia de rigurosidad histórica, Fioravanti tomó como modelo la pintura de Carbonnier a la que hicimos referencia en capítulos anteriores, en la cual se lo ve a Belgrano sentado, con su mano izquierda apoyada sobre la pierna derecha y cruza su pierna izquierda sobre la otra (Corsi, 2018). De este modo, el sitio dedicado a Manuel Belgrano está relacionado con la contemplación y la única alusión al primer izamiento de la bandera está en las palabras ubicadas siguiendo la circunferencia de la cripta: En este sitio sagrado para los argentinos -entonces barrancas del Paraná- el general Belgrano izó por primera vez, la bandera de la Patria, siendo las 6:30 de la tarde del día 27 de febrero de 1812.

La otra referencia al pasado que se encuentra en la cripta es la piedra fundamental del monumento que se había colocado el 9 de julio de 1898. No hay ninguna explicación del contexto, aunque supone que este monumento tuvo una historia propia. Esa historia del monumento es la que quisimos contar en esta tesis⁶⁴⁵.

⁶⁴³ En el libro de Guido sobre la Galería de Honor de las Banderas de Guido que citamos más arriba, el escultor y director de la obra menciona que la incorporación de estos relieves es producto de los estudios realizados por “el prestigioso historiador Félix Chaparro, y últimamente por el distinguido médico e historiador Carlos de Sanctis” (Guido, 1957a: 27).

⁶⁴⁴ El modelo es de la Grecia Antigua del “hombre que reflexiona” el cual tiene una serie de atributos: un rollo o libro, la mano sobre la cara, el sillón, las piernas cruzadas (Corsi, 2018).

⁶⁴⁵ El análisis arquitectónico del Monumento Histórico Nacional a la Bandera ha sido más trabajado que su sentido histórico, en este caso hemos revisado a Cicutti y Nicolini (1998) Rigotti (2011) y Giménez, Navarro y Van Deurs (2015), entre otros autores citados y que se mencionan en la bibliografía.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis buscamos desentrañar el origen del relato consolidado de Rosario como cuna de la bandera. Partimos de la comprobación de que esta ligazón de la ciudad con el acontecimiento del primer izamiento de la bandera argentina a orillas del río Paraná en febrero de 1812 no había existido desde siempre, que hubo momentos en los cuales se intentó construir o reforzar la identidad local vinculándola con este acontecimiento y que en cada uno de esos momentos se imaginaron monumentos con el fin de celebrar el acontecimiento y a través de él vincular a la ciudad a la historia nacional.

Para el estudio de ese proceso, que culmina en nuestra tesis con la inauguración del Monumento a la Bandera el 20 de junio de 1957, nos propusimos relacionar los estudios sobre la construcción de identidades nacionales en los espacios que habían pertenecido al Imperio Colonial Español con la construcción de monumentos. Pero también, buscamos dar cuenta de la tensión entre las pretensiones de los gobiernos nacionales y los procesos locales y regionales de construcción de identidades. Para la ciudad de Rosario, en constante crecimiento desde mediados del siglo XIX, el descubrimiento por Bartolomé Mitre en 1857 del acto en las barrancas del río Paraná que ofició de nacimiento de la bandera nacional, brindó la posibilidad de edificar sobre ese acontecimiento su inscripción en la épica fundacional de la nación.

En este sentido, hemos recuperado en esta tesis los proyectos anteriores al que finalmente se concretó por iniciativa, principalmente, de Ángel Guido y, en menor medida, de Alejandro Bustillo. Los monumentos inconclusos de Nicolás Grondona y Lola Mora no fueron tomados como meros antecedentes del monumento que se inauguró en 1957, sino que cada uno fue analizado en su propio contexto, evaluando las posibilidades de concreción y las dificultades políticas, financieras y culturales que tuvieron que afrontar. Cada uno de los monumentos proyectados fue abordado como una fuente para acercarnos al momento en que fueron pensados y discutidos, momentos en que se recuperó un acontecimiento del pasado para traerlo a ese presente. En cada capítulo, entonces, a partir de la historia del(os) monumento(s) intentamos contar la historia de la identidad rosarina y de los modos que se articuló el vínculo entre poderes locales, provinciales y nacionales con el campo artístico y los diversos actores que en cada momento participaron de las distintas iniciativas para llevarlo a cabo.

Por lo dicho recién, y teniendo en cuenta el recorrido de cada capítulo, en los que se propusieron un estado de la cuestión correspondiente a cada contexto y un cierre de cada etapa, consideramos que las conclusiones son una oportunidad para puntualizar aquello que pensamos pueden ser los aportes de esta tesis. Lo que sigue, entonces, no es una síntesis de cada capítulo, sino un recorrido por los puntos de llegada que consideramos centrales de cada una de las etapas.

En el capítulo uno realizamos un breve recorrido por la historia de la villa hasta su declaración como ciudad, para inscribir en ese proceso el primer proyecto de construcción de un monumento a la bandera. Desde mediados del siglo XIX, Rosario irá consolidando una identidad local en

oposición a la capital provincial a partir de la percepción por parte de sus funcionarios y vecinos que las autoridades provinciales cometían injusticias con la ciudad al momento de repartir recursos financieros con el distrito más próspero. En este contexto se forjó y consolidó la imagen de una ciudad que había crecido como “producto de su propio esfuerzo”, resultado de su condición de puerta de entrada de productos a la región pampeana mediante el ferrocarril y como puerto de salida hacia los mercados transatlánticos. Para esos años, el espacio simbólico en el que se realizaba la identidad de la ciudad, nada tenía que ver con el sitio histórico del primer izamiento de la bandera sino que se localizaba en la plaza 25 de mayo, y más concretamente en la capilla que luego se convertiría en catedral. Ese sitio representaba el origen de la aldea. En este marco, en una ciudad en la que solo existía como obra de arte público la Pirámide de la Constitución, y en la que el escudo municipal aprobado en 1862 era el único relato oficial de la presencia de Belgrano en la villa en 1812, Nicolás Grondona proyectó en 1872 el primer monumento conmemorativo del acontecimiento.

En este primer proyecto, la presencia del Ingeniero Municipal sintetizaba dos necesidades que tenía Rosario: la de un técnico que aportara a la planificación y la de un monumento que legitimara, con la representación de un acontecimiento relevante del pasado, el crecimiento que experimentaba la ciudad por esos años. Grondona lo entendió de esa manera e intentó desde su lugar fijar la conmemoración material de ambos sentidos. De esta experiencia nos queda la formación de la primera comisión de vecinos y la intención de involucrar a la ciudadanía en la construcción de la obra mediante una suscripción pública y la donación de materiales. En última instancia, fueron las precarias condiciones en las que se construían los monumentos las que determinaron que la pirámide edificada en la isla sucumbiera durante una crecida del río Paraná. Pero también la gestión de Grondona da cuenta de un clima de época en relación a la proyección de monumentos que queda evidenciado en la publicación de un folleto informativo en el que se mostraban, no solo de las características de la obra, sino también el relato histórico que la justificaba.

En el capítulo dos no nos ocupamos de un proyecto de monumento, sino de la marcación del sitio histórico de la batería Libertad y los debates que suscitó. La última década del siglo XIX, una vez superada la crisis económica de 1890-1891, estuvo marcada por el crecimiento de la ciudad, principalmente impulsado por los beneficios del modelo agroexportador y la constante llegada de inmigrantes. La marcación del sitio histórico de la batería Libertad inauguró una modalidad a partir de la cual se buscaría generar consenso en la toma de decisiones respecto a las características que debía tener el monumento a la bandera y el modo en el que debía llevarse a cabo, con la participación de funcionarios y de vecinos destacados. Por un lado, Luis Lamas, intendente de Rosario entre 1898 y 1903, que impulsó desde el estado municipal la obra pública ligando su figura a espacios de alto valor simbólico como el Parque Independencia, recuperó la intención de Grondona de construir el monumento a la bandera. Por otro lado, Calixto Lassaga, abogado y

destacado vecino que estuvo al frente de la comisión de censura histórica, fue el encargado de llevar a cabo la investigación que determinó que la batería Libertad se había ubicado en la unión de las calles Santa Fe y Córdoba. El vestigio de este contexto es la piedra fundamental que se colocó el 9 de julio de 1898 y que se encuentra expuesta en la cripta de Belgrano, confundiendo a los desprevenidos con una fecha que confunde, con un contexto que desconocen, pero que marcó la historia del monumento a la bandera.

El capítulo tres presenta un recorrido sinuoso que tiene dos ejes principales. Por un lado, nos encargamos de colocar el proyecto de Lola Mora en el marco del Centenario, al mismo tiempo que buscamos demostrar que la trayectoria de la artista marcó también la de su monumento a la bandera. Intentando esquivar el impacto que tuvo la popularización de su figura en la década de 1990 y su regreso triunfal con la inauguración del Pasaje Juramento, intentamos reconstruir su historia con la intención de identificar las circunstancias en las que la escultora tucumana se imaginó como la autora del monumento a la bandera. El objetivo central de este capítulo fue desentrañar los pormenores de la rescisión del contrato con la artista en 1925. Sobre esta cuestión, destacamos que el traslado de la iniciativa de la ciudad a la Comisión Nacional del Centenario debilitó el interés de los vecinos por el proyecto. Por otro lado, las condiciones en que se realizaba el monumento, con varios talleres en Italia que se ocupaban del paso del yeso al mármol, dificultó el traslado de las esculturas en tiempo y forma. En tercer lugar, el pago en cuotas dispuesto en el contrato generó inconvenientes entre la artista y los diferentes representantes del Estado Nacional que se ocuparon del tema entre 1910 y 1925. Finalmente, fue la Comisión Municipal de Bellas Artes la que, con la aspiración de colocarse como la referencia excluyente en cuestiones de arte público, elaboró el informe que determinó la rescisión del contrato.

En el capítulo cuatro analizamos las condiciones del llamado a concurso internacional de 1927/1928. Este capítulo es clave, ya que provocó un giro en la representación del acontecimiento. A partir de este momento, ya no se trataría de conmemorar el evento fundacional de la bandera nacional sino a la bandera entendida como el principal símbolo de la nación naciente. En estos años ya nadie discutía los concursos como mecanismos de legitimación de las obras de arte público y se entendía que eran los arquitectos quienes debían dirimirlos. Pero el mayor conflicto radicó en las disputas entre artistas locales y extranjeros, motivo de la impugnación del concurso. La intención de Araya de evitar los conflictos que se habían generado con Lola Mora lo impulsó, acompañado por los demás miembros de la comisión de vecinos, a convocar a un concurso internacional. Esta decisión generó malestar entre los artistas nacionales que se organizaban en la Sociedad de Artistas Argentinos que reclamaron su derecho a estar a cargo de obras cuyo tema era el pasado nacional. En el análisis de este concurso, entonces, se observaron de forma más notoria las luchas de poder en la definición de las obras de arte público: comisiones de vecinos, funcionarios nacionales y locales, arquitectos y artistas fueron parte de la disputa. En estas luchas también participaron los hermanos Guido, Alfredo como parte del jurado que declaró desierto el

concurso y apoyó su impugnación, y Ángel expresándose en una carta a Ricardo Rojas sobre la batalla que estaba librando contra una “comisión antiargentina”.

Los capítulos cinco y seis fueron los que requirieron una labor más exhaustiva y de detalle, ya que se centraron en el concurso que eligió el proyecto que finalmente sería realizado y el proceso de su ejecución. Si bien parecería, a priori, que existen muchos trabajos sobre el monumento a la bandera, lo cierto es que la mayoría de ellos se centra en la figura de Guido o en el análisis arquitectónico de la obra.

En muchos sentidos, la historia del concurso y la construcción del monumento es la historia de la Comisión Nacional Pro Monumento a la bandera. Como pudimos observar, siguiendo el ejemplo de Araya, la comisión registró todo. La exploración del archivo del monumento a la bandera se transformó en un objetivo central de esta investigación desde el comienzo. Es por esto que la lectura de esos capítulos puede tornarse tediosa, pero nos pareció fundamental citar la mayor cantidad de documentos como un modo de dar cuenta de la magnitud de la tarea de registro llevada a cabo por la comisión. Por otro lado, fue solo la exploración en detalle de esos documentos la que nos permitió poner en cuestión relatos consolidados sobre la demora de catorce años que demandó la construcción o la relación de los miembros de la comisión con los diferentes gobiernos del período.

En el capítulo cinco, entonces, nos ocupamos de los primeros años del funcionamiento de la comisión, del rol fundamental que tuvo Miguel Culaciatí como intendente de la ciudad y como funcionario ligado a los gobiernos de la Concordancia a nivel nacional. Desde su gestión, retomando lo que había hecho Lamas, se impulsó la obra pública y la modernización de la ciudad y, como presidente de la comisión nacional, entendió que era prioritario involucrar a toda la población en la construcción del monumento impulsando la formación de comisiones barriales. Esta intención se replica a nivel nacional y, por consiguiente, en las diferentes provincias, se multiplicaron comisiones encargadas de gestionar donaciones y ventas de estampillas. El monumento será nacional y por eso debe involucrar a todos los habitantes del país. Sin embargo, más allá de estos gestos, el aporte fundamental para que pueda llamarse al concurso fue el del Estado Nacional.

En el llamado a concurso de 1939 aparecerá un nuevo actor en la definición de las obras de arte público, los historiadores. Luego de una participación menor en los concursos anteriores, en este caso irán adquiriendo relevancia por las dos instituciones que, encabezadas por Ricardo Levene, les habían otorgado un grado importante de vinculación con el Estado Nacional: la Academia Nacional de la Historia y la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos.

El capítulo seis es el único que no sigue el mismo recorrido que los anteriores, ya que aquí tuvimos como objetivo fundamental presentar a los autores y analizar el proceso de la construcción e inauguración de la obra. Ángel Guido se presenta como aquel que realizó un recorrido académico y profesional que culminará con el monumento a la bandera, es esa convicción la que hizo que su

figura quede ligada al monumento y que Alejandro Bustillo, acostumbrado a condiciones de trabajo más favorables, decidiera renunciar. Los catorce años de construcción estuvieron marcados por la búsqueda de recursos durante tres gobiernos distintos, cuyos cambios de gestiones provocaron dilaciones y paralizaciones en la obra. En un contexto desfavorable, cuando la obra llevaba un tiempo prologando sin avanzar, la Junta Nacional Ejecutiva renuncia y se conforma una más reducida Comisión Nacional que tomará el estandarte hasta la inauguración de junio de 1957.

A los problemas económicos, hay que sumarle la complicación que generaba la cantidad de personas involucradas en la toma de decisiones: los asesores técnicos, los representantes de Guido cuando él ocupó el cargo de rector de la UNL, las empresas contratistas, los escultores... Sin embargo, luego de catorce años se logró inaugurar el Monumento Histórico Nacional a la Bandera, con un discurso de Pedro Aramburu, una misa y la participación de los vecinos de Rosario.

Retomando lo que trabajamos en los capítulos cinco y seis, y luego de un viaje intenso por el Archivo Documental y Fotográfico del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, pudimos observar que durante los veintiún años en los que estuvo en funcionamiento la Comisión Nacional Pro-monumento a la Bandera, con sus diversas variantes, se fue elaborando una historia de la obra, en cuya genealogía se omitía la gestión de Grondona en 1872 y el proyecto de Lola Mora. En este sentido, en las notas que escribían solicitando dinero, se proponía como punto de partida los años 1898/1909, pasando por alto la frustración de 1910 y de 1927, para llegar a la gestión que se inició en 1936. En este relato, lo que se resaltaba era la labor de los rosarinos, enfatizando que la ciudad y sus vecinos fueron quienes insistieron y lograron la construcción de la obra. La comisión, entonces, con la decisión de conservar esta cantidad monstruosa de notas, inventó una historia oficial del monumento a la bandera que colocaba a su propia gestión en primer plano. A partir de lo que se conservó, la institución construyó su propia historia, revisar y reformular ese relato oficial fue uno de los objetivos de esos dos capítulos.

Antes del punto final, quisiéramos hacer una referencia especial a los apartados dedicados a las representaciones del pasado, ya que consideramos que ellos le aportan a esta tesis una dimensión que excede el objetivo de desentrañar la historia del monumento y la ubica en el marco de la historia cultural. En cierto sentido fue la intención de comprender y conocer estas discusiones sobre el pasado la que nos obligó a buscar los datos y a construir los hechos históricos que rodean al monumento a la bandera. Lo que vemos en cada uno de ellos es que el propósito de construir el monumento a la bandera surgió o se retomó en contextos en los que se intensificó por parte del Estado, nacional o municipal, la necesidad de construir o consolidar la identidad nacional. Los monumentos son un elemento central en este sentido y más si se trata de uno destinado a la bandera, ni a su creador ni a un acontecimiento específico, sino a la bandera misma. Lo que hubo que determinar, en todo caso, es qué debía representar un monumento a la bandera argentina. La

respuesta a este interrogante fue cambiando hasta alcanzar una respuesta definitiva para el concurso de 1927.

En el contexto del primer proyecto de monumento encontramos como antecedente ineludible al escudo municipal diseñado por Eudoro Carrasco, que se convierte en oficial en 1862. Este primer relato del izamiento de la bandera en Rosario fue producto de la circulación de la biografía de Manuel Belgrano que Bartolomé Mitre había publicado en su primera versión en 1857, cien años de la inauguración del monumento conmemorativo del acontecimiento. En estos primeros años la influencia de esta obra y su autor fue fundamental para ligar a Rosario a la historia de la nación. Fue Mitre la referencia para Grondona en su folleto y fue Mitre también la cita de autoridad en el informe que encargó Luis Lamas en 1898. Posteriormente, de nuevo tenemos a Mitre como el elegido por Lola Mora como padrino para que la recomiende como escultora del monumento a comienzos del siglo XX.

Además de lo mencionado, la historia del monumento a la bandera en las últimas décadas del siglo XIX estuvo marcada por la tradición oral. Si bien Grondona no lo explicita, lo que él recupera en su folleto y luego es retomado en el informe que manda a hacer Lamas, son los recuerdos de los vecinos que construyen el relato a partir del cual se define que la batería Libertad había estado ubicada en la intersección de las calles Santa Fe y Córdoba.

Por su parte, el monumento de la escultora tucumana excede en mucho la influencia de Mitre y de la consolidación para ese entonces de la figura de Manuel Belgrano. Este monumento, más allá de que el diseño sea de alrededor de 1903, es parte del conjunto de obras contratadas en el marco del Centenario de mayo de 1810, momento en el que se pretendió dotar a las ciudades que se encontraban lejos de Buenos Aires de monumentos y obras públicas que las vincularan con la historia nacional.

En 1925, año en el que se inventa una fundación de Rosario para tener una ocasión para celebrar la ciudad, Ramón Araya escribió a un conjunto variopinto de personas vinculadas con la historia y el arte, para que den su opinión sobre la ideología que debía tener el monumento. En las conclusiones, el acontecimiento del primer izamiento pierde centralidad frente a la bandera y a la obra misma. El monumento no debe ser grande, sino inmenso, y colocar en un lugar destacado a la ciudad que ya, sin lugar a dudas, es la cuna de la bandera. De este modo se consolidó el destino definitivo del futuro monumento: debe representar lo que la bandera representa, la nación argentina. Manuel Belgrano cede el lugar destacado que había tenido en los proyectos anteriores a las alegorías, dominantes desde siempre, pero indudablemente protagonistas a partir de este momento. Esta fue la inspiración del lema *Invicta* que ganó el concurso llamado en 1939. Esa década, por otra parte, fue el contexto favorable para dirimir esta cuestión, ya que algunos años antes se había definido el 20 de junio como día de la bandera.

Finalmente, en los distintos apartados dedicados a las representaciones del pasado podemos vivenciar las vicisitudes de la figura de Belgrano, el creador de la bandera, quien pasa de ocupar

un lugar destacado en el primer proyecto, para ir cediendo protagonismo frente a la necesidad de celebrar la nación a través de la bandera. Una respuesta a este asunto se puede encontrar en la inauguración de un monumento dedicado exclusivamente a él en 1928 en el Parque Independencia. De todos modos, lo que se observa es que el monumento excedió por mucho la figura de Belgrano, se trata de una celebración de la identidad nacional que no se queda solo en una cuestión pedagógica de traer el pasado al presente. El monumento quiere emocionar, conmover, celebrar a la nación, a la bandera. Mientras que en la pirámide que Grondona había planificado para Rosario se ubicaba en el frente del pedestal el perfil de Belgrano con la inscripción “A Manuel Belgrano la patria agradecida” en el frente del monumento inaugurado en 1957 se lee “La patria a su bandera”.

En relación a aquellos que hicieron al monumento posible, a lo largo de los años, entre 1872 y 1957, pudimos distinguir, siguiendo la conceptualización de Mario Glück de promotores de la memoria, a Nicolás Grondona, Luis Lamas, Calixto Lassaga, Lola Mora, Ramón Araya, Miguel Culaciati, Fermín Lejarza, Ángel Guido, Alfredo Bigatti, José Fioravanti, Jorge Tavernier, Ricardo Levene, Elías Martinetto... Funcionarios, aficionados a la historia, artistas, arquitectos, urbanistas, técnicos. Ellos serán citados irregularmente, a veces destacando a unos sobre otros, por los últimos impulsores del monumento a la bandera, los miembros que conformaron la Comisión Nacional hasta la inauguración de junio de 1957. Son ellos, a partir de la obsesión por el registro y la conservación de documentos, quienes nos dejaron un conjunto de indicios, como diría Carlo Ginzburg, para que podamos contar esta historia que un poco se la debíamos.

Lo que nos quedó pendiente es la apropiación, lo que pasó después de 1957, el impacto profundo que el monumento tuvo en todos los rosarinos y rosarinas que crecieron corriendo por sus escalinatas. El monumento, como dijimos en la introducción, es mucho más de lo que Guido se atrevió a imaginar, es el telón de fondo de cada lucha por un derecho avasallado, de cada festejo popular, es el espacio público que definimos al comienzo de la tesis en su expresión más acabada. Retomando lo que mencionamos en la introducción, nuestro monumento consiguió cargar nuevamente de sentido al espacio urbano, “ordenándolo y jerarquizándolo” (Espantoso Rodríguez y otros, 1982: 82), y se transformó en un espacio público “atravesado por una experiencia social” (Gorelik, 2019: 19). Sobre este éxito y el impacto del monumento en la trama urbana y en la experiencia de vivir en Rosario, se ocuparán otros y otras, hasta acá hemos llegado.

SIGLAS DE BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

- Archivo diario *La Capital*.
- Archivo General de la Nación: AGN
- Archivo Histórico del Museo Mitre: AHNM
- Archivo del Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas: IIMCRR
- Archivo de la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Históricos: CNMM&LH
- Archivo Fundación Forner-Bigatti.
- Archivo Museo Casa de Yrurtia (Base de datos: <http://memorar.senip.gob.ar/>)
- Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”: BNMM
- Biblioteca de la Asociación Central de Arquitectos.
- Biblioteca Academia Nacional de la Historia de la República Argentina.
- Biblioteca Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Rosario

- Archivo documental y fotográfico, Monumento Histórico Nacional a la bandera: ADFMNB
- Archivo Municipal de Rosario (Notas del Concejo Ejecutor desde 1873).
- Biblioteca y Archivo del Museo Histórico Provincial de Rosario “Julio Marc”.
- Biblioteca Argentina “Juan Álvarez”.
- Biblioteca “Asociación de Mujeres”.
- Biblioteca del “Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe. Distrito 2, Rosario”.
- Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y de otras facultades de la UNR.
- Biblioteca Asociación Cultural Dante Alighieri.
- Centro de Estudios Históricos Información Parque de España: CEHIPE.

OTRAS SIGLAS

ANH: Academia Nacional de la Historia.

CMBBAA: Comisión Municipal de Bellas Artes.

CPPMB: Comisión Popular pro-monumento a la bandera.

DGA: Dirección General de Arquitectura.

JHYNA: Junta de Historia y Numismática Americana.

MHNB: Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

MOP: Ministerio de Obras Públicas.

PEN: Poder Ejecutivo Nacional.

SAA: Sociedad de Artistas Argentinas.

FUENTES

Araya, R. (1924) *Los altos alquileres y la política*. Rosario: Talleres “La Velocidad”.

Bases del concurso de anteproyectos del Monumento a erigir en la Plaza Belgrano de Rosario (Santa Fe) y Reglamento de la Subcomisión que juzgará el concurso. Comisión Nacional del Monumento a la Bandera designada por el Superior Gobierno de la Nación. Rosario, Talleres Gráficos Pomponio, s/f.

Bases Concurso Nacional de Anteproyectos para el completamiento definitivo del conjunto cívico-monumental” como parte integrante del Parque Nacional a la Bandera. Incorporación del grupo escultórico que la artista plástica Lola Mora realizara para el Monumento Nacional a la Bandera, Municipalidad de Rosario, Colegio de Arquitectos, Distrito 2, Rosario, s/f (apertura concurso: 17 de abril de 1995, fecha de entrega: 1 de junio de 1995).

Boletín de la Comisión Nacional Monumentos Museos y Lugares Históricos, 1939 – 1957.

Carrasco, E. y Carraro, G. (1897) *Anales de la ciudad del Rosario de Santa Fe*, Buenos Aires: Peuser.

Della Paolera, C. M. (1928) *Dos conferencias sobre Urbanismo: Rosario y sus problemas urbanos*, Publicación del Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores Titulares, Rosario: Imprenta Taborda.

Della Paolera, C. M., Farengo, A. y Guido, A. (19325) *Plan Regulador y de extensión de Rosario*, Municipalidad de Rosario.

Digesto Municipal de Rosario 1860-1889, Rosario, noviembre de 1889.

Digesto Municipal 1898-1900, Rosario, 1904.

Digesto Municipal 1900-1903, Rosario, 1904.

Documentos sobre la erección del Monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario, Publicación ordenada por la Comisión Popular Pro-Monumento presidida por el Ingeniero Ramón Araya, Rosario, 1928.

Grondona, N.

- (1858) Plano: *Ciudad del Rosario de Santa fe*, Mapoteca Archivo General de la Nación (AGN), I-13.
- (1872) *Monumento conmemorativo a la bandera nacional argentina*, Ciudad del Rosario de Santa Fe: Imprenta Monzón.
- (1876) *Geografía nacional*, Rosario: Imprenta de Obras. Sala “Tesoro”, BNMM.
- (1876) *Mapa de la República Argentina*, Rosario: Oficina Geográfica Argentina. Museo Mitre, mapoteca 144].
- (1943) *Monumento conmemorativo a la bandera nacional argentina*, ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA. Publicaciones de la filial Rosario, Nº 10. Rosario: Imprenta Rowanos.

Guido, A.

- (1924) En defensa de Eurindia. *El Círculo*, otoño – invierno. Ubicación: CEHIPE.
- (1925a) Fusión hispano-indígena de la arquitectura colonial. Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación incaica y pre-incaica. *El círculo* Ubicación: CEHIPE.
- (1925b) El cristianismo de las formas. *El círculo*, primavera. Ubicación: CEHIPE.
- (1925c) Creación de un Instituto Nacional Arqueológico de Arquitectura americana. *El círculo*, número extraordinario. Ubicación: CEHIPE.
- (1927) *Orientación espiritual de la Arquitectura en América*, Rosario.
- (1928) *La casa del maestro* [mimeo], Ubicación: IIMCRR.
- (1936) *Catedrales y rascacielos*.
- (1939) *Reargentinización edilicia por el urbanismo*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Urbanismo.
- (1954) Asor, Onir [Seudónimo de Ángel Guido], *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Rosario.
- (1957) *Monumento a la bandera. Gran Parque Nacional a la Bandera*, Club de Leones de Rosario.
- (1957a) *Monumento a la Bandera. Galería de Honor de las Banderas de América*, Rosario: Oscar Fernández Martínez Berges.

Lassaga, C. (1948) *Libro de oro, en el 90 aniversario de su nacimiento*, Rosario, 1948. Ubicación: Biblioteca Argentina de Rosario.

Ley de Constitución de la Municipalidad, Ley Provincial del 20 de diciembre de 1858

Ley Orgánica de las Municipalidades de la Provincia, sancionada el 19 de diciembre de 1884. Rosario, Imprenta “El Independiente”, 1885.

Levene, R. (1942) *La cultura histórica y el sentimiento de la nacionalidad*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.

Martínez Estrada, E. (1986) *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Hyspamérica.

MEMORIA PRESENTADA AL HONORABLE CONCEJO DELIBERANTE POR EL INTENDENTE MUNICIPAL LUIS LAMAS. Del 15 de febrero de 1898 al 15 de febrero de 1901. Municipalidad de Rosario de Santa Fe. Imprenta *La Capital*, Rosario, 1901.

MEMORIA PRESENTADA AL HONORABLE CONCEJO DELIBERANTE POR EL INTENDENTE MUNICIPAL LUIS LAMAS. Del 15 de febrero de 1901 al 31 de diciembre de 1903. Municipalidad de Rosario de Santa Fe. Imprenta *La Capital*, Rosario, 1904.

Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1910.

Memoria descriptiva *Lema Floreat*, 1927. Ubicación: Biblioteca Argentina Juan Álvarez, Rosario.

Memoria descriptiva *Lema Trabajadores*, Rosario, Antognazzi & Cia, 1927. Ubicación: Biblioteca Argentina Juan Álvarez, Rosario.

Memoria Descriptiva *Lema Invicta* redactad por Ángel Guido, Alejandro Bustillo, Alfredo Bigatti y José Fioravanti, Rosario, 1940.

Mitre, B.

- (1940) *Obras completas de Bartolomé Mitre*, vol. VI, Buenos Aires: Edición ordenada por el Congreso de la Nación Argentina.
- (1968) *Historia de Belgrano y la independencia Argentina*, tomo II. Buenos Aires: Eudeba.

Monumento a la Bandera Nacional. Bases para el concurso de planos, Rosario, Talleres Fenner, 1927.

Notas del Consejo Ejecutor, año 1873, tomos I y II.

Opiniones sobre la ideología del Monumento a la bandera que constan en la publicación ordenada por la comisión popular pro monumento a la bandera que presidió el ingeniero don Ramón Araya, Comisión nacional del Monumento a la Bandera, Rosario, 1939.

Ordenanzas y decretos del H. Concejo Deliberante, año 1927.

Ordenanzas y decretos del H. Concejo Deliberante, año 1928.

Rojas, R.

- (2010), *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: UNIPE (Editorial Universitaria).
- (1980) *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 2 volúmenes.
- (1986) *Blasón de Plata*, Buenos Aires: Hyspamérica.

Scalabrini, R. (1983) *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Plus Ultra.

Revista electrónica de Fuentes y Archivos, Centro de Estudios- Históricos “Prof.

Solari, E. F., *Historia del monumento a la bandera argentina y sus inscripciones*, Rosario, s/f.

Publicaciones periódicas

Diarios *La Capital* (para diferentes períodos), *El Sol* (1878) *La Nación*, *Tribuna*, *La Prensa* (1928)

Revistas *Atlántida*, *Arquitectura*, *El Círculo*, *Nuestra Arquitectura*, *El constructor rosarino*, *Revista del Centro de Arquitectos*, *Constructores de Obras y Anexos*, y otras.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV (2011). *Plan urbano Rosario 2007-2017*, Rosario. Publicación dirigida por el Intendente Municipal, Ing. Miguel Lifschitz y la Secretaria de Planeamiento, Arq. Mirta Levin. http://www.rosario.gov.ar/ArchivosWeb/pur/pur_i_ii.pdf

AA.VV (2011). *La bandera nacional de la República Argentina*, publicación Ordenada por Presidencia de la Nación, Buenos Aires.

Abad de Santillán, D. (1967). *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Buenos Aires: Ediar.

Adagio, N.

- (1997), ‘¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!’ Ángel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina. *Revista Block*, n. 1, a. 1.
- (2003), Arte y política. Perspectivas encontradas en los medios en torno al monumento a la bandera (1927-1928), *Primera Jornadas de estudio de Rosario y su región Viejos Problemas, nuevas perspectivas*, Rosario. Publicado en [CD-Rom].

Agulhon, M. (1994). *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. Ciudad de México: Instituto Mora.

Aliata, F.

- (1992). La lengua de las cosas: cultura material e historia, *Area*, n° 1, pp. 59-65.

- (2004). Gestión urbana y arquitectura en el Buenos Aires posrevolucionario (1821-1835). *Perspectivas Urbanas*, n°5. www.etsav.upc.edu/urbpersp/
- Alonso, S. y Culaciati, M (h) (2013). *Tres intendentes de Rosario: Lamas, Culaciati y Carballo*. Rosario: Gómez Recio Ediciones.
- Álvarez, J. (1998). *Historia de Rosario (1689-1939)*. Rosario: UNR Editora / Editorial Municipal de Rosario.
- Alvira, P. y García Ibañez, A. (2008), *Rosario cabe en un parque*, Rosario: Servicio Educativo - Municipalidad de Rosario.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Antequera, M. F. (2017). Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica. *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 28, febrero-junio, pp. 43-98.
- Arbio, E. (2020). Las otras torres. En *Los bocetos de Guido*. Rosario: Monumento Histórico Nacional a la Bandera. http://www.monumentoalabandera.gob.ar/uploadsarchivos/los_bocetos_de_guido.pdf
- Armando, A. (2004). Ángel Guido: conquistas europeas, reconquistas americanas. En: Dávila, B., Germain, M., Manavella, A. y Múgica, M. L. (Coord.). *Territorio, memoria y relato*, Tomo I, Rosario: UNR Editora.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ballent, A.
- (1993). Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires 1946-1955. *Arte y Poder. Actas de las V Jornadas de teoría e historia de las artes*. Buenos Aires, vol. 8, p. 116-125.
 - (2018) Estado, política y vivienda entre dos peronismos: los grandes conjuntos habitacionales y las acciones en villas miseria en Buenos Aires, 1946-1976. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 29, no 1, p. 34-59. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1559/1686>
- Blent, A. y Gorelik, A. (2001) País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. En: Cattaruzza, A. (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Nueva Historia Argentina, T. VII. Buenos Aires: Sudamericana.

Barriera, D. (2010), El equipamiento político del territorio del Pago de los Arroyos a la ciudad de Rosario (1725-1852). En: Barriera, D. (dir.) *Instituciones, gobierno y territorio. Rosario, de la Capilla al Municipio (1725-1930)*. Rosario: ISHiR-CONICET.

Belej, C.

- (2015). Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo. *H-industri@*, año 9, n°16.
- (2019). Políticas de las imágenes: murales del peronismo. *XVII Jornadas/Departamentos de Historia de la Facultad de Humanidades*, Universidad Nacional de Catamarca, San Fernando del Valle de Catamarca.

Bellezze, N. J. R. (2011). *El origen del nombre de sus pueblos y algo más. Provincia de Santa fe*, Angélica (Santa Fe): Edición Independiente.

Bertoni, L. A.

- (1992) Construir la nacionalidad. Héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*, Tercera serie, número 5, Buenos Aires, pp. 77-111.
- (1998). Acerca de patriotas y cosmopolitas en el cambio de siglo. *Entrepasados*, Año VII, número 15.
- (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.

Blasco, M. E.

- (2011). *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján 1918 -1930*. Rosario: Prohistoria.
- (2012). Surgimiento y desarrollo de los museos históricos en la Argentina (1850-1950). *Cuadernos del Instituto Ravignani*, vol. 00, pp. 9-53.
- (2017) Productos culturales conmemorativos. La azarosa constitución de la casa histórica de la independencia durante la década de 1940. *Anuario del IEHS*, N° 32, pp. 51-53.

Boix, F. y Montelpare, A. (2020) Memorias de una insistencia. En: AA.VV, *Los bocetos de Guido*. Rosario: Monumento Histórico Nacional a la Bandera.
http://www.monumentoalabandera.gob.ar/uploadsarchivos/los_bocetos_de_guido.pdf

Bonicatto, V. (2011) La materialización de una imagen nacional. Ricardo Rojas en la arquitectura argentina. *Boletín de estética*, N°15.

- Bozzo, A. (2011). Los intelectuales y las representaciones de la Nación ante la conmemoración del Centenario de la Revolución. *XIII Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia*, San Fernando del Valle de Catamarca. [mimeo].
- Brasca, E., Inouye, E. y Orge, B. (2019). *Archivo Mikielievich. Obras y colecciones*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Buch, E. (2013). *O juremos con gloria morir*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Burucúa, J. E. (2003). Aby Warburg (1866-1929). La civilización del renacimiento, la magia, el método. En: *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, J. E., Jáuregui, A., Malosetti Costa, L. y Munilla, L. (1990). Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata. *Cahiers des Amériques Latines, L'Amérique Latine face à la révolution*, n°10, pp. 147-157.
- Burucúa, J. E. y Campagne, F. (1994). Los Países del cono Sur. En: Annino, A., Castro Leiva, L. y Guerra, F. X., *De los ingenios a las naciones*. Zaragoza: Ibercaja.
- Calderón, L. E (2005). Lola Mora y el otro monumento a la bandera” [CD-ROM], *II Jornadas de Historia de Rosario, Rosario, de sus orígenes a la ciudad metropolitana*. Escuela de Administración Municipal de Rosario.
- Carman, C. (2013). *Los orígenes del museo histórico nacional*. Buenos Aires: Prometeo.
- Carranza, A. (Comp.) (1929). *La cuestión capital de la República*. Tomo IV: 1863 a 1877. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- Cattaruzza, A. y Eujanian, A. (2003). Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna. En: Cattaruzza, A. y Eujanian, A. *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza.
- Cattaruzza, A.
- (1995). La situación actual de la historia de la historiografía. Por una historia de los modos en que una sociedad intenta dar cuenta de su pasado. *Revista di Storia della Storiografia Moderna*, Año XVI, n° 1-3.
 - (2001) Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional. En: Cattaruzza, A. (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Nueva Historia Argentina, T. VII. Buenos Aires: Sudamericana.
 - (2003). El revisionismo: itinerario de cuatro décadas. En: Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*, Buenos Aires: Alianza.

Cerisola, R. A. (1999) Imágenes de la Historia en el Centenario: nacionalidad e hispanidad. En: Gutman, M. y Reese, T. (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba.

Chartier, R. (1995). *El mundo como representación. Historia cultural entre representaciones y prácticas*. Barcelona: Gedisa.

Chiaramonet, J. C.

- (1989). Formas de identidad en el Río de La Plata luego de 1810. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Tercera Serie, n° 1, Bs. As.
- (2004). Acerca de *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson. En: Chiaramonte, J. C. *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de la Independencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005). Nación y nacionalidad en la historia argentina del siglo XIX. En: Nun, J. (comp.). *Debates de Mayor. Nación, cultura y política*. Buenos Aires: Gedisa.

Cicutti, B. y Nicolini, A. (1998). Ángel Guido, arquitecto de una época de transición. *Cuadernos de Historia IAA*, N° 9: Protagonistas de la Arquitectura Argentina, Junio de 1998. Boletín del "Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas", FADU, UBA, pp. 7-37.

Colaneri, R. y Glück, M. (1996). La construcción de una imagen de ciudad para Rosario a finales del siglo XIX y principios del XX. El proyecto del Parque Independencia. *Anuario 17*, Escuela de Historia de la FH&A, UNR.

Collado, A. (2011). La difusión de la arquitectura moderna en el interior de Argentina. Revistas de Rosario, 1926-1933. *De Arquitectura*, n° 23, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

Corsani, P.

- (2001) Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país. *Caia*. <http://www.caia.org.ar/docs/Corsani.pdf>
- (2002) Lola Mora y sus primeros pasos en Rosario. Entre apuntes, cartas y entrevistas. [CD-ROM] *Jornadas de Historia de Rosario, A 150 años de su declaración como ciudad*, Escuela de Administración Municipal de Rosario.
- (2007) Honores y renunciaciones. La escultura argentina Lola Mora y la fuente de los debates. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n.2.

- (2008) .Historia y memoria: Lola Mora y sus proyectos para el monumento a la bandera de la ciudad de Rosario. *Avances* N°12, Córdoba.
- (2009) *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires: Editorial Vestales.
- (2014) El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora. *VI Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*, Asociación del Archivo H. Diocesano.
- (2018) NUEVAS LECTURAS. Ensayo en torno a la exposición José Fioravanti: entre lo épico y un sueño. "El Manuel Belgrano de José Fioravanti para el Monumento Histórico Nacional a la Bandera. Entre la escultura antigua, el Ottocento y el arte contemporáneo argentino. *MAT*. <http://mat.gob.ar/jose-fioravanti-entre-lo-epico-y-un-sueno-2/>
- (2019). Hitos destacados de una trayectoria. En: AA.VV, *Alfredo Bigatti*, Buenos Aires: Fundación Forner-Bigatti.

Coudannes Aguirre, M. A.

- (2005) La Historiografía santafesina y los usos del pasado en la década del treinta. *Xº Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Rosario.
- (2006). Historiadores, instituciones y usos del pasado en Santa Fe a mediados de la década del treinta. *I Jornadas Internacionales de Historiografía Regional*, Resistencia.
- (2007) Pasado, prestigio y relaciones familiares. Elite e historiadores en Santa Fe, Argentina. *REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales*, vol.13, n° 3.

Couselo, G.

- (2011a) La celebración del pasado en la ciudad: un Monumento a la Bandera para Rosario. *Revista electrónica de Fuentes y Archivos*, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", año 2, número 2, pp. 90-112.
- (2011b) El Monumento a los héroes caídos en Malvinas de Rosario. Una reflexión sobre miradas, *VI Jornadas Nacionales de Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario.
- (2012). La representación del pasado en Rosario durante la segunda mitad del siglo XIX. Algunos comentarios sobre el proyecto de monumento a la bandera de Nicolás Grondona de 1872. [CD-ROM], *Jornadas Internacionales de Patrimonio y Cultura Urbana*, Instituto de Historia de la FAP&D, Centro Cultural Bernardino

Rivadavia, Programa de Preservación y Rehabilitación del Patrimonio, Municipalidad de Rosario.

- (2015) Dos formas de entender el urbanismo en la década del '30: los Planes Reguladores de Rosario y Tucumán a partir de las ideas de Ángel Guido. *VI Congreso Regional de Historia e Historiografía*, Santa Fe.

Couselo, G. y Ratto, A. (2020) Los usos de un monumento: la estatua de Belgrano en Rosario entre la integración y la construcción del nacionalismo (1922-1956). *Actas Congreso Belgrano y su tiempo*, Academia Nacional de la Historia.

Cremaschi, V. (2015) Arquitectura al servicio de los trabajadores. El californiano y su empleo en obras de interés social en Mendoza durante el primer peronismo (1946-1955), *Argus A. Artes y Humanidades*, vol. V., edición n°18.

Cutruneo, J. P.

- (2013). Entre extensión y estética: el Plan Regulador y de Extensión de Rosario (1935) conciliando intereses, *5° Congreso Regional de Historia e Historiografía*, FHUC – UNL, Santa Fe.
- (2015). Arquitectos y mercado inmobiliario. *A&P Arquitectura y Planeamiento*, Colección Tesis Doctorales, N°05. Rosario: UNR Editora.
http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2015/11/tesis_cutruneo.pdf

D'amelio, R. (2010). Avatares de un monumento. En: AA. VV, *Ciudad de Rosario*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

De Marco, M. A. (h)

- (2009) La tradición mitrista en la identidad histórica de Rosario. Políticos, catedráticos e historiadores en la exaltación de la creación de la bandera nacional y la construcción del monumento alusivo. *Investigaciones y Ensayos* N° 58, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- (2010). Las empresas centenarias de Rosario y su región. *Revista Institucional de la Bolsa de Comercio de Rosario*, Año XCVIII - N° 1510, pp. 50-61.

Delgado Ruiz, M. (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Devoto, F.

- (1992). Idea de nación, inmigración y cuestión social en la historiografía académica y en los libros de texto de argentina (1912-1974). *Estudios sociales*, Revista universitaria semestral, año 2, n° 3, pp. 19-27.

- (2006). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Dócola, S.

- (1994). De la aldea a la ciudad moderna. Rosario: 1866: lugar de debate. *Cuadernos del CIESAL*, Año 2, N° 2 y 3, 1° y 2°.
- (1995). Proyectar la ciudad: la delineación como instrumento de orden. *V Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. I Jornadas Rioplatenses universitarias de Historia*, Montevideo.
- (1996). La delineación como instrumento para proyectar una ciudad portuaria de y en el mundo moderno. El Proyecto de delineación de Rosario de 1873. *Programa Internacional de investigaciones sobre el campo urbano y las condiciones históricas de la emergencia de las competencias urbanísticas*, Segundo Seminario Internacional, Vaquerías, Córdoba.
- (2010). Entre el negocio de los mapas y planos y el rol técnico delineador de planos. Los planos de Nicolás Grondona 1856-1877. *Reflexiones sobre la cartografía como objeto de la cultura*. Workshop de investigadores 2010, FAD&P, Rosario.

Dócola, S. y Pampinella, S. (1995). Imágenes de la ciudad y el río, 1850 - 1910. *A&P*, n° 10, UNR.

Doyon, L. M. y Seibert, S. (1977) Conflictos obreros durante el régimen peronista (1946-1955). *Desarrollo Económico*, Vol. 17, No. 67 (Oct. - Dec., 1977), pp. 437-473.

Escudero, E. (2010). *Ricardo Levene: políticas de la Historia y de la cultura, 1930-1945*, Córdoba: Ferreyra Editor.

Espantoso Rodríguez, M. T., Galesio, F., Renard, M., Serventi, M. C. y Van Deurs, A. (1992). Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad, *Las artes en el debate del quinto centenario*, CAIA, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Espinoza, L. (2011). Escuelas del cincuenta. Reflexiones sobre la relación Arquitectura y Estado en la Argentina peronista, 9º seminário docomomo Brasil *interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente*, Brasília. www.docomomobsb.org

Eujanian, A.

- (2003). Método, objetividad y estilo en el proceso de institucionalización, 1910-1920. En Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la Historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza pp. 69-99.

- (2020). En torno a El enigma Belgrano de Tulio Halperin Donghi y los contextos de construcción del héroe, *Prohistoria*, Año XXIII, núm. 34, pp. 281-313.
- (2013) Dossier. El pasado de las provincias. Actores, prácticas e instituciones en la construcción de identidades y representaciones de los pasados provinciales en la Argentina entre la segunda mitad del XIX y la entreguerra. <http://historiapolitica.com/dossiers/pasados-provinciales/>

Falcón, R. (2000) Militantes, intelectuales e ideas políticas. En Falcón, R. (dir.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, Nueva Historia Argentina, T. VI, Buenos Aires: Sudamericana.

Fasce, P.

- (2019) El premio a los extranjeros. Salón Nacional (1918-1930). *Boletín de Arte*, n°19, e009, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/894/1245>
- (2019a). Conceptos para abordar la obra de Alfredo Bigatti. En: AA.VV, *Alfredo Bigatti*. Buenos Aires: Fundación Forner-Bigatti.

Fernández, E. y Ballesio, S. (2007) Alta en el cielo. El concurso de anteproyectos de 1940. *Summa*, n° 89.

Fernández, S. y Armida, M. (2000). Una ciudad en transición y crisis (1930-1943)", en: Pla, A. *Rosario en la Historia*, Tomo I, Rosario: UNR Editora.

Frid, C., (2002). Italianos en Rosario, un perfil demográfico y ocupacional (1870-1914). *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el caribe*, vol. 3 n°1. http://www.tau.ac.il/eial/III_1/silberstein.htm

Funes, P. (2010) Centenarios en América Latina: ¿canto del cisne del orden oligárquico?", en: Ansaldi, W.; Funes, P. y Villavicencio, S. *Bicentenario. Otros relatos*, Buenos Aires: Editores del Puerto.

Fontana, P. y Roman, C. (2009) Un tesoro encerrado en una caja de cristal opaco: Carlos Aldao, primer traductor viajero de la literatura argentina. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3543/ev.3543.pdf

Fossatti, M. E. (2014) La cuestión de la dimensión urbana de la arquitectura pública. Edificios escolares durante el primer peronismo. *Docencia, investigación, extensión. Comunicaciones científicas y tecnológicas anuales*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional del Nordeste.

- Gall, O. (2004) Identidad exclusión y racismo: reflexiones teóricas sobre México. *Revista mexicana de Sociología*, Vol. 66, N° 2.
- Gallipolli, M. (2018) Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX. *MODOS. Revista de Historia da Arte*. Campinas, v. 2, n.2, p.293-309. <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1059>
- Garavaglia, J. C. (2000) A la Nación por la fiesta: las fiestas mayas en el origen de la nación en el Plata. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Tercera Serie, n° 22, Buenos Aires.
- García, C. G. (2020) Una voz propia. Intervenciones profesinales de Mario J. Buschiazzo entre 1937 y 1946. *Tarea*, año 7, pp. 126-149.
- García, C. G. y Maranguello, C. (2012) Metodologías de análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias. *Épocas*, Revista de Historia, USAL, Número 6, segundo semestre.
- Gellner, E. (1991) *Naciones y nacionalismo*, México: Alianza.
- Gené, M. (2008) *Un mundo feliz. Imágenes de trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gerchunoff, P. y Antúnez, D. (2002) De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo. En: Torre, J. C. (dir.). *Los años peronistas (1943-1955)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- Ghiloni, E. (1999). Redescubriendo a Fontana. *Revista 041*, n° 2, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe.
- Gil Salinas, R. (2003). La escultura pública en Valencia y los artistas valencianos. En: Lacarra Ducay, M. C. y Giménez Navarro, C. (Coords). *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Zaragoza: INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C).
- Giménez, C. y Navarro, A.
- (2009) El proyecto para el Gran Parque Nacional a la Bandera. *Summa*, n°2.
 - (2019) El escultor y su relación con la arquitectura. En: AA.VV, *Alfredo Bigatti*. Buenos Aires: Fundación Forner-Bigatti.
- Giménez, C., Navarro, A. y Van Deurs, A. (2015) *Historia y memoria en piedra y bronce. El monumento a la bandera en la ciudad de Rosario*, Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos y Editorial Diseño, 2015.

Giordano, M. (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 740, noviembre-diciembre.

Glück, M.

- (2010) Juan Álvarez y la consagración historiográfica de un mito de orígenes para Rosario: la hija de su propio esfuerzo. En: Megías, A. y otros. *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890 – 1930*. Rosario: UNR Editora.
- (2015) Los emprendedores de la memoria y la invención del día de la bandera en México y Argentina (1934 -1940). *Primeras Jornadas Nacionales de Historiografía*, Departamento de Historia / Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Río Cuarto, [mimeo].
- (2017) Una ciudad con blasones antiguos: memoria, historia y tradición en Calixto Lassaga (1898-1940). En: Megías, A. *Rastrear memorias. Rosario, historia y representaciones sociales 1850-1950*. Rosario: UNR editora.

Gluzman, G.

- (2014) *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos. Vol. 1*. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes. Disponible en Filodigital, Repositorio institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- (2015) La fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>

Gombos, T. (1973) Un ingeniero humanista: Ramón Araya. En: Gombos, T. *Biografías, monografías, varios*, Rosario: Colmegna. [Publicado por primera vez en: Revista de la Sociedad Historia de Rosario, Nº 20, 1972].

Gombrich, E.

- (1992) Interpretar una obra de arte: el qué, el por qué y el cómo. *Intervención en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense*, 30 de enero de 1992. Publicado en: www.univforum.org
- (2002) Cuatro teorías sobre la expresión artística”, En: *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Nº 7. Págs. 11-18. Esta versión: <http://www5.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>

- (2003) *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: FCE. La primera publicación de este artículo es de 1980.
- (2012) *La Historia del arte*. Nueva York: Phaidon, 2012.

González Bernaldo, P. (1997) La identidad nacional en el Río de la Plata post-colonial. Continuidades y rupturas con el Antiguo Régimen. En: Anuario del IEHS Prof. Juan C. Grosso, 12, Tandil, UNCPBA, pp. 109-122.

Gorelik, A. (2010) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes editora.

Grüner, E. (2003) La rama dorada o la hermandad de las hormigas. La “identidad” argentina en Latinoamérica: ¿realidad o utopía? En: Borón, A. (Comp.) *Filosofía política contemporánea. Controversias sobre civilización, imperio y ciudadanía*, Buenos Aires: CLACSO.

Gschwind, J. J. (1942) Rosario y el monumento a la bandera. Las primeras iniciativas para honrar el emblema nacional. [Conferencia leída en el Salón de la Biblioteca Argentina de Rosario, 18 de mayo de 1940], Rosario: ANH *Publicaciones filial Rosario*, N° 6.

Guerra, F. X. (1994) Identidades e independencia: la excepción americana. En: Guerra, F. y Quijada, M. (Coords.) *Imaginar la nación*, Cuadernos de Historia Latinoamericana, Asociación de Historiadores Latinoamericanos Europeos. www.ahila.nl

Gutiérrez Viñuales, R.

- (2004) *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 2004. Publicado en la web oficial de la Universidad de Granada, <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf>
- (2003) La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones. En: Lacarra Ducay, M. C. y Giménez Navarro, C. (Coords). *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*. Zaragoza: INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C).
- (2007) Simbolizar el símbolo. Monumento público y exaltación americana. En: AA.VV. *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional a la Bandera*, FAD&U, CEDODAL Rosario, DNA Distrito Litoral Rosario.
- (2007b) Carrara en Latinoamérica. Materia, industria y creación escultórica. En: Berresford, S. (ed.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán: Federico Motta Editore, pp. 254-259.

Hall, S. (2003) ¿Quién necesita identidad? En: Hall, S. (comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Hobsbawm, E.

- (2003) *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica. [1° edición: 1994].
- (2004) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica [1° edición: 1990].
- (2006) *La era del capital, 1848-1875*. Buenos Aires: Crítica [1° edición: 1975].
- (2007a) *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica [1° edición: 1962].
- (2007b) *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica [1° edición: 1987].

Hoheisel, H. (2008) El arte de la memoria, la memoria del arte. *Arquitectura y Derechos Humanos*, Publicación de la Facultad de Arquitectura y Planeamiento (A & P n°20).

Ivern, A. (1969) *Capítulo Primero. Rosario alrededor del monumento a la bandera*, Rosario: Impresiones Ferrazini.

Janssens, G. (2003) Los lugares de la memoria archivística europea: un reconocimiento de recorrido. *Pliegos de Yuste*, N° 11-12, pp. 83-90.
<http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/83-90.pdf>

Jáuregui, A. (2005) La planificación económica en el peronismo, 1954-1955, *Prohistoria*, núm. 9, pp. 15-40.

Krieger, C. (2007) El noticiero sucesos argentinos. www.historiapolitica.com.

Lacunza, P. I. (2004) El nuevo papel del Estado en la Argentina peronista: Mercante y el Plan Trienal de Trabajos Públicos en la provincia de Buenos Aires (1947-1949). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 4, 2004.
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3250/pr.3250.pdf

Lanteri, A. L. (2009) Una nacionalidad en consolidación y una ciudad en construcción. Festejos patrios en las primeras décadas de Mar del Plata. *Quinto Sol*, N° 13.

Lázara, J. A. (2010) Dos siglos de representaciones artísticas de la libertad. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, N° 53, Octubre, pp. 5-64.

Liernuer, F. (2000) La construcción del país urbano. En: Lobato, M. Z. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Nueva Historia Argentina, T. V. Buenos Aires: Sudamericana.

Liernur, F. con Pablo Pschepiurca (2008) *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Prometeo.

Lobato, M. Z. (2000) Estado, gobierno y política en el régimen conservador”, en: Lobato, M. Z. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Nueva Historia Argentina, T. V. Buenos Aires: Sudamericana.

Macías, F. y Sabato, H. (2013). La Guardia Nacional: Estado, política y uso de la fuerza en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX. *Polhis*, Año 6, Número 11, Primer Semestre. <http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis11.pdf>

Magaz, M. C. (2007). *Escultura y poder en el espacio público*. Buenos Aires: Acervo.

Malfa, C. (2006) Banco Nación. En: *Del Neocolonial al monumentalismo, Patrimonio Mundial, obras y movimientos en los siglos XIX y XX*.

Malosetti Costa, L.

- (2010) Arte e historia en los festejos del Centenario de la revolución de mayo en Buenos Aires. *Historia Mexicana*, LX (Julio- Septiembre).
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60021048010>>
- (2020) El enigma de los retratos de Belgrano”, Academia Nacional de Bellas Artes. <http://www.anba.org.ar/publicaciones/belgrano/>
- (2022) *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Man, R. (2011) *Rosario en el Centenario. Movilizaciones sociales, conflictividad, ciudadanía política y opinión pública en torno a 1910*. Rosario: La quinta pata y camino ediciones.

Marechal, L. (1944) Alejandro Bustillo”, en: *Artistas de América: Alejandro Bustillo*, Buenos Aires: Peuser.

Martín, M. P.

- (2017) El culto a la virgen del Rosario como representación fundacional. En: Megías, A. y otros, *Rastrear memorias. Rosario, historia y representaciones sociales 1850-1950*. Rosario: UNR editora.
- (2004) Iglesia y política en los años 20. En: Megías y otros. *Las batallas por la identidad*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Mastrogiacomo, V. y Torres Cano, M. (2008) Imaginarios sociales y arquitectura popular turismo social en Mar del Plata (1946-1955). *Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La Primera Década*.
<http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD1/SC/torrescano.pdf>.

Mayol, C. (2012) La ley Araya y su trascendencia nacional. Pasado, presente y futuro de la ingeniería en la provincia de Santa Fe. Diario *El Litoral*, 24 de mayo de 2012.

http://especialistas.org.ar/cie/files/material/articulo_ing_mayol.pdf

Megías, A.

- (2010a) Modernización y turbulencias políticas. Rosario en la segunda mitad del siglo XIX. En: Megías, A. y otros *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890 – 1930*, Rosario: UNR Editora.
- (2010b) La formación de la ciudad. En: AA. VV, *Ciudad de Rosario*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- (2014) Forjadores de quimeras en el siglo XIX. En: Megías, A. y otros. *Las batallas por la identidad*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Melendo, M. J. (2009). Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año VII, número 7.

Méndez, P. y Gutiérrez Viñuales, R. (2006) Buenos Aires en el Centenario: edificación de la nación y la nación edificada. *Apuntes* vol. 19, n° 2, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 216-227.

Mesanich, V. y otros (1998). *Recorridos de arquitectura en Rosario. Ángel Guido y el necolonial*. Colegio de Arquitectos de la provincia de Santa Fe, distrito 2, Rosario.

Micheletti, M. G. (2009) Los niveles de la memoria: la nación, la provincia y la ciudad en la visión de tres responsables de la educación de fines del siglo XIX en la cosmopolita Santa Fe argentina. *Antítesis*, vol. 2, N°3, enero – junio, pp. 67-92.

Mignolo, W. (1993) La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la Modernidad. En: Lander, E. (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Milanesio, N.

- (2000) *La ciudad como representación. Rosario, 1910 - 1925*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, 2000, mimeo.
- (2004) Del poblado precario a la ciudad opulenta: representaciones del pasado urbano y debate historiográfico en la década de 1920 en torno al surgimiento de Rosario”, en: Dávila, B. y otros (Coords.). *Territorio, memoria y relato*, Tomo III. Rosario: UNR Editora.

Miranda, R. y Sánchez Almeyra de Álvarez, I. (2006). Nicolorich. *Centro de Estudios genealógicos e históricos de Rosario*, Boletín n°4, año 4.

Montes Serrano, C. (2003) Reflexiones sobre Arte e Ilusión. La psicología de la representación en E.H Gombrich. En Lizarraga, P. (ed.). *E.H. Gombrich in memoriam*, Pamplona: Eunsa. Esta versión de *Expresión Gráfica Arquitectónica*, disponible en la web: <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/refexiones-art-and-illusion.pdf>

Molteni, J. y Galcerán, V. (2010) La obra pública en la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Domingo Mercante (1946-1952). *Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo 1943-1976* <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Molteni.pdf>.

Montini, P.

- (2002) El mármol del escándalo: batallas políticas en torno al monumento a José Garibaldi, Rosario 1880-1906. *Seminarios Regionales, Publicaciones de la Cátedra de Seminario Regional N°4*, Escuela de Historia, FH&A, UNR.
- (2003) El espíritu de Ricardo Rojas en la formación del Museo Histórico Provincial de Rosario. *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su Región*, Rosario.
- (2011) Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario. En: Montini, P. (Coord.), *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc*. Gobierno de Santa Fe, Museo Histórico Provincial *Julio Marc*, Rosario.
- (2014) La ciudad del puerto petrificado. En: Megías, A. y otros. *Las batallas por la identidad*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- (2019) Ángel Guido entre el arte y las formas americanas. En: De Gregorio, R. y otros. *Ángel Guido, ingeniero civil y urbanista*, Rosario: Colegio Profesionales de la Ingeniería Civil, Monumento Histórico Nacional a la Bandera y Municipalidad de Rosario.

Munilla, L. (2010) *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Tesis doctoral, Universidad Torcuato Di Tela, 2010.

Nicolini, A. (1982) Ángel Guido, el movimiento de la restauración nacionalista, el plan regulador de Salta y el Neo-colonial salteño. *Primer Congreso Nacional de Preservación del patrimonio urbano, Sociedad de Arquitectos de Salta*, 1982.

Nora, P. (1984-1992) *Les Lieux de mémoire*. París: Gallimard, 7 vols.

Núñez, M. V. (2020) *Un momento arquitectónico en Córdoba: 1916-1926*, Buenos Aires: Prometeo.

Pagano, N.

- (2009) La Nueva Escuela Histórica. En: Devoto, F. y Pagano, N. *Historia de la Historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

- (2017) La gestión patrimonial de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. Antecedentes y actualidad. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Paez de la Torre, C. (h) y Terán, C. (1997) *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta.
- Palti, E. (2006). *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. Buenos Aires: FCE1.
- Pampinella, S.
- (2004). 1928, dos concursos. Distribución y carácter en el debate acerca de los museos de arte. En: AA.VV, *Seminario primeros arquitectos modernos en el cono Sur*, Documentos de Trabajo, Rosario 5 al 7 de agosto.
 - (2006) La ciudad cambió de voz. *Block*, n° 7, julio.
- Parera, C. (2012) *Arquitectura pública: entre la burocracia y la disciplina. Intervenciones de nación y provincia en territorio santafesino durante la larga década del treinta*, Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP.
- Payró, J. E. (1966). Bigatti. Monografías de Artistas Argentinos, cuaderno 6, *Academia Nacional de Bellas Artes República Argentina*.
- Penhos, M. (1999) Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En: Penhos, M. y Wechsler, D. *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Serie Archivos del CAIA 2, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, pp. 111-162.
- Perez Vejo, T. y Gutiérrez Viñuales, R. (2009) Representaciones icónicas de la nación en Iberoamérica y España. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n° 740, noviembre-diciembre.
- Perilli, C. (2010) La patria entre naranjos y cañaverales. Tucumán y el primer centenario. *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, Año XII, N° 12.
- Petitti, E. M. (2016) Educación y obra pública durante el primer peronismo: La construcción de escuelas en la provincia de Buenos Aires. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, vol. 16, n°1, e010.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7232/pr.7232.pdf
- Petrina, A. (2006) Espejo de la identidad. En: *Del Neocolonial al monumentalismo*, Patrimonio Mundial, obras y movimientos en los siglos XIX y XX.
- Philp, M.

- (2012) Historias nacionales, historias locales. Una lectura en clave historiográfica a partir de un acontecimiento: la conmemoración del Año Sanmartiniano. *Polhis*, Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política, año 5, n°9, pp. 25-37.
- (2013) Historia, política y memoria en la Córdoba del primer peronismo. Usos del pasado nacionales y locales. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- (2013a) La apoteosis de la argentinidad. Historia, política y memoria durante el primer peronismo”, en: Philp, M. (comp.) *Territorios de la historia, la política y la memoria*. Córdoba: Alción editora.
- (2015) Operaciones sobre San Martín y el Deán Funes: historia, política y memoria durante el primer peronismo. *Coordenadas*. Revista de Historia local y regional, año II, número 2, julio – diciembre.

Piazzesi, S. (1997) Después del Liberalismo: ¿un nuevo conservadurismo? El iriondismo santafesino en la década del treinta. *Estudios Sociales*, Revista Universitaria Semestral, Año VII, Santa Fe, 2º semestre, pp. 101-118.

Picooli, L.

- (2017) Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido. *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 28, febrero-junio, Instituto de Historia del Arte, FFyL, UNCuyo, pp. 159-253.
- (2017a) Ángel Guido y la *empfindungstheorie*: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y del espacio. En: Megías, A. y otros, *Rastrear memorias. Rosario, historia y representaciones sociales 1850-1950*, Rosario: UNR editora.

Prieto, A.

- (2010) Postales proletarias del progreso. En: AA. VV, *Ciudad de Rosario*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- (2014) El mito del centro laico. En: Megías, A. y otros, *Las batallas por la identidad* Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- (2017) Chicago – Barcelona – Buenos Aires - ¡Rosario! En: Megías, A. y otros, *Rastrear memorias. Rosario, historia y representaciones sociales 1850-1950*. Rosario: UNR editora.

Príncipe, V.

- (2005) *La política cotidiana*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- (2012) Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte. En: Montini, P. et. al., *De la comisión municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*. Rosario: Fundación Castagnino & Fundación Espigas.

Prol, M.

- (2013) El Partido Peronista en Santa Fe y el movimiento obrero. Relaciones de poder, acuerdos y conflictos, 1946-1955. *Historia Regional*, Sección Historia, ISP N°3, Año XXVI, n° 31, pp. 9-26.
- (2009) *El Estado Nacional y la provincia de Santa Fe, 1943-1955: peronismo, ingeniería institucional y partido político*. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras, 2009. Disponible en el repositorio digital de la UBA.

Quijada, M. (1994) ¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano del siglo XIX. *Cuadernos de Historia Latinoamericana. Imaginar la nación.*, Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos, N° 2.

Quiñonez, M. G. (2012) Contextos de producción, representaciones del pasado e historiografía en Corrientes, 1880-1940”. En: Laguarda, P. y Fiorucci, F. (eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria. www.historiapolitica.com

Raffaglio, L. (2006) Casa de Ricardo Rojas. En: *Del Neocolonial al monumentalismo, Patrimonio Mundial, obras y movimientos en los siglos XIX y XX*.

Ramos, J. (1995) Alejandro Bustillo: de la Hélade a la pampa. *Cuadernos de Historia IIAA n°6: Protagonistas de la Arquitectura Argentina*, pp. 89-105.

Reyero, C. (2003) Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid durante el siglo XIX. Lacarra Ducay, M. C. y Giménez Navarro, C. (Coords). *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*. Zaragoza: INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C).

Riegl, A. (2008) *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La Balsa de la Medusa. Primera edición: 1903.

Rigotti, A. M.

- (2003) *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900-1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*. Tesis doctoral, FAP&D, UNR, 2003. Dir: Jorge Francisco Liernur. [Mimeo]
- (2010) El río como argumento. En: AA. VV, *Ciudad de Rosario*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.(2011) El monumento a la Bandera como síntesis de búsquedas excéntricas de la modernidad argentina. *Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la ciudad, Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980)*, Universidad Torcuato Di Tella. <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/2644/Monumento%20a%20la%20Bandera%20Rigotti.pdf?sequence=1> (Última entrada: 25/01/21)
- (2000) La ciudad y la vivienda como ámbitos de la política y la práctica profesional. En: Falcón, R. (dir.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, Nueva Historia Argentina, T. VI. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1996) *Municipio y vivienda. La vivienda del trabajador, Rosario 1923-1948*, Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con orientación en Historia, Facultad Latinoamericana de Cs. Sociales, Rosario.

Rigotti, A. M. y Adagio, N. (2004) Ángel Guido. En: Liernur, F. y Aliata, F. (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.

Ripa, C. (1987), *Iconología*, Tomo II. Madrid: Akal.

Rocchi, F. (2000) El péndulo de la riqueza. La economía argentina en el período 1880-1916. En: Lobato, M. Z. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Nueva Historia Argentina, T. V. Buenos Aires: Sudamericana.

Rodríguez, I. (2010). “La ciudad y su gobierno antes del Concejo (1852-1874). En: Barrera, D. (dir.) *Instituciones, gobierno y territorio. Rosario, de la Capilla al Municipio (1725-1930)*. Rosario: ISHiR-CONICET.

Roldán, D.

- (2008) Tiempo libre, ciudad e higiene. Las experiencias balnearias en Rosario, Argentina (1886-1940). *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XII, n°262 Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-262.htm>
- (2010) Formación y reforma del Municipio. En: Barrera, D. (dir.) *Instituciones, gobierno y territorio. Rosario, de la Capilla al Municipio (1725-1930)*. Rosario: ISHiR-CONICET.

- (2012a) *La invención de las masas. Ciudad, corporalidades y culturas. Rosario, 1910-1945*, La Plata, Universidad de La Plata.
- (2012b) Dos instantáneas locales del ciclo liberal reformista. El Municipio de Rosario, 1920-1935. *Investigaciones Socio Históricas Regionales Unidad Ejecutora en Red – CONICET* Publicación cuatrimestral Año 2, Número 3. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/santafe_rol%C3%A1n.pdf
- (2013) Inventarios del deseo. Los censos municipales de Rosario (1889-1910)", en: *História* (São Paulo) v.32, n.1, p. 327-353.
- (2013a) Una agencia en la cultura física urbana de entreguerras. La trayectoria de Juan Bautista Arrospegaray en Rosario. *10º Congreso Argentino y 5º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias*; La Plata. http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar/10o-ca-y-5o-l-efyc/actas-10-y-5/Eje6_Mesa_C_Roldan.pdf

Roldán, D. y Pascual, C. (2011). Municipio y Nación. Servicios públicos, símbolos y rituales durante el peronismo (Rosario 1943-1955). *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 37, pp. 301-328.

Rovira, L., Roldán, D. y Martínez, I. (1999). 'La Patria a su bandera'. Discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario. *Prohistoria*, Nº 3, Rosario.

Ruffini, M. (2005) Peronismo, territorios nacionales y ciudadanía política. Algunas reflexiones en torno a la provincialización. *Avances del Cesor*, año V, nº5.

Salvatore, R. (1996) Fiestas federales: representaciones de la República en el Buenos Aires rosista. *Entrepasados*, Año VI, número 11, Capital Federal.

Sarlo, B. (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Schere, R. (2008). *Concursos 1825 – 2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.

Schiavi, M. (2011) Aproximaciones a la huelga metalúrgica de 1947. En: Basualdo, V. (coord.). *La clase trabajadora en la Argentina del siglo XX: experiencias de lucha y organización*. Buenos Aires: Cara o ceca, 2011. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/trabajadoresperonismo_schiavi.pdf

Sedrán, P. (2014). El orden público desde un texto *privado*: un recorrido discursivo por las *Cartas de viaje* de Gabriel Carrasco, *Vª Jornadas de discusión de avances de*

investigación en Historia Argentina: fuentes, problemas y métodos, UCA – IDEHESI CONICET, Rosario.

Shmidt, C.

- (2007) Consideraciones tardías. Las lecturas filosóficas en la arquitectura de Alejandro Bustillo. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- (2011) Buenos Aires: una nueva capital para una nación moderna (1850-1888). Carlos S. A. Segreti”, Córdoba (Argentina), año 2, número 2, pp. 69-89.

Stortini, J. (2004). Historia y política. Producción y propaganda revisionista durante el primer peronismo, *Prohistoria*, año VIII, número 8, Rosario.

Suárez, C. y Saab, J. (2012) El Estado, Ricardo Levene y los lugares de memoria. *Clío & Asociados*, nº 16, pp. 211-227. Universidad Nacional del Litoral, Universidad Nacional de La Plata.

Spingardi, C. O (2005) De Liguria a Argentina y de regreso: el monumento a Manuel Belgrano en Génova. *Kaypunku. REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DE ARTE Y CULTURA*, vol. 2, número 1, pp. 199-215.

Suriano, J. (2010) Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero. *Revista de Trabajo*, año 6, número 8, *Número especial dedicado al Bicentenario*, Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.

Svampa, M. (2010) *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.

Szir, S. (2019) La ninfa. En: AA.VV: *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg, catálogo de muestra*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 22-43.

https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/catalogo_Aby_Warburg.pdf

Sztulwark, P. (2006) Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación urbana. *Arqa.com, Comunidad abierta de arquitectura, construcción y diseño*, Buenos Aires.

<http://www.arqa.com/index.php/esc/colaboraciones/ciudad-memoria-monumento-lugar-y-situacion-urbana.html> (Última entrada: 16/01/15)

Tapia Figueroa, C. (2005) Atlántico y pacífico: las pretensiones del poder. Chile–Argentina y el protocolo de 1893. *Centro Argentino de Estudios Internacionales. Programa Historia de las Relaciones Internacionales*. [Este trabajo fue presentado como Ponencia en el XI Seminario Internacional en Ciencias Sociales y Humanidades,

Universidad de Santiago de Chile, enero de 2005]
<http://www.caei.com.ar/sites/default/files/historia06.pdf>

Tedeschi, S. (2005) La vocación de memorias en homenajes y monumentos: Justicia al mérito. *II Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Santa Fe.

Tejerina, M. E., Justiniano, M. F. y Wizny, J. C. (2010) El Proceso Emancipador y la Estatuaria Conmemorativa en Salta, Argentina (1885 – 1913). Recuperado de http://eprints.ucm.es/7063/1/OVIEDO_Jov_Histor_PONENCIA_NACIONALISMOS.pdf.

Terán, O. (2000) El pensamiento finisecular (1880-1916). En: Lobato, M. Z. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Nueva Historia Argentina, T. V. Buenos Aires: Sudamericana.

Ternavasio, M. (2016) La Independencia y sus silencios. En: AA.VV, *Crear la independencia. Historia de un problema argentino*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Torre, J. C. Introducción a los años peronistas. En: Torre, J. C. (dir.) *Los años peronistas (1943-1955)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana.

Torre, J. C. y Pastoriza, E. (2002) La democratización del bienestar. En: Torre, J. C. (dir.) *Los años peronistas (1943-1955)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana.

Tosto, P. (1966). *Autografía escultórica*. Buenos Aires: Librería Hachette.

Vaccarezza, S. R. (s/f), *Belgrano, prolegómenos de dos monumentos idénticos*. Rosario: imprenta La República.

Vasquez, M. (2006) La Aurora de la identidad. *Revista Escuela de Historia*, Universidad Nacional de Salta. Año 5, Vol. 1, N° 5.

Videla, O. (2006) Excepción y paradigma de la década infame, 1930-1943. En: Videla, O. *Nueva Historia de Santa Fe. El siglo veinte, problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976)*. Rosario: Prohistoria.

Vignoli, M. (2011) Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público. *Paginas, revista digital de la Escuela de Historia – UNR*, año III, n° 5, Rosario.

Welti, M. E. (2019) Ángel Guido: la construcción de un programa estético pedagógico americanista para la ciudad de Rosario. En: De Gregorio, R. y otros. *Ángel Guido, ingeniero civil y urbanista*, Rosario: Colegio Profesionales de la Ingeniería Civil, Monumento Histórico Nacional a la Bandera y Municipalidad de Rosario.

- Wilde, A. C. (2011) Representaciones de la política pos revolucionaria. Un acercamiento a la liturgia republicana (1810-1853). En: Tío Vallejo, G. (coord.). *La república extraordinaria. Tucumán en la primera mitad del siglo XIX*, Rosario: Prohistoria Ediciones, pp. 79-145. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/rituales_wilde.pdf
- Widde, G. (1997). La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre Antropología e Historia. Reflexiones desde el campo de la etnohistórica. *Revista Naya*, año 2, número 14. <https://equiponaya.com.ar/articulos/identi12.htm>
- Zapata, H. y Simonetta, L. (2011) Las configuraciones de sentido en el Museo Histórico Provincial de Rosario a principios del siglo XX: memorias visibilizadas, actores negados y pasados en pugna. *Temas de Historia Argentina y Americana*, N°18. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11400>